This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

D
11
b11 a.

Oxford University
GALLERIES.

302293419X

DIE

JÜNGEREN ATTISCHEN VASEN

UND IHR

VERHÄLTNIS ZUR GROSSEN KUNST

VON

FRANZ WINTER

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1885

DRUCK VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG.

SEINEM HOCHVEREHRTEN LEHRER

REINHARD KEKULÉ

GEWIDMET VOM VERFASSER

VORWORT

Der ursprüngliche Plan der vorliegenden Arbeit war der, wenigstens für einen kleinen Teil des gesamten Materials der griechischen Vasen dem immer fühlbarer hervortretenden Bedürfnisse einer zusammenfassenden Bearbeitung abzuhelfen. In derselben sollte eine erschöpfende Behandlung derjenigen Vasen gegeben werden, welche in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts verfertigt sind. Indessen stellte sich bei dem Mangel an genügenden Vorarbeiten, namentlich an hinreichend genauen Vasenbeschreibungen bald heraus, dafs eine derartige Arbeit ohne eine umfassende Besichtigung der Sammlungen selbst unmöglich ist. Ich habe mich daher darauf beschränkt, die wesentlichen Kriterien, welche zur richtigen Bestimmung der Vasen dieser Zeit in Betracht kommen, darzulegen. Manche wichtigen Fragen mufsten wegen der Unzulänglichkeit vieler Abbildungen auch hierbei unberücksichtigt bleiben. So ist davon Abstand genommen, die Entwickelung der Ornamente besonders zu behandeln und zur Stützung der chronologischen Ansätze zu verwerten, obwohl bereits die nicht zahlreichen, verwendbaren Publikationen eine während der besprochenen Periode eingetretene Stiländerung in der Ausführung auch dieses mehr nebensächlichen Teiles der Gefäfsdekoration erkennen lassen.

Ein dem Text beigefügtes Verzeichnis der durch Abbildungen bekannt gemachten Vasen aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts soll die Prüfung der vorgetragenen Ansichten erleichtern. Für dasselbe ist die Anordnung nach Gefäfsformen gewählt, die einzige, durch welche ein klarer Überblick über die geschichtliche Entwickelung der griechischen Keramik ermöglicht wird. Unter dieser Anordnung mufste die Vollständigkeit der Aufzählung leiden, indem eine Anzahl von Vasen, welche im Stil mit den zusammengestellten übereinstimmen, nicht mitaufgeführt werden konnten, weil trotz allen Suchens in den Beschreibungen die Angabe der Formen nicht zu finden war. Andrerseits sind unbedeutende Exemplare und solche, deren Entstehungszeit sich einer genaueren Bestimmung entzieht, fortgelassen, da es weniger darauf ankommt, den heutigen Bestand veröffentlichter Vasen zu übersehen, welcher sich doch von Tage zu Tage mehrt, als die charakteristischen und für die Erkenntnis der Gattung wichtigen Stücke beisammen zu haben. So sind von Gefäfsen kleineren Umfanges, wie Rhyton, Aryballos, Lekythos, nur wenige Beispiele angeführt, die Kinder-

darstellungen, die sich besonders häufig auf Vasen dieser Art vorfinden, ganz ausgeschlossen. Wie bei diesen, so ist auch bei den übrigen einzelnen Abteilungen nicht aus der geringeren oder gröfseren Zahl der verzeichneten Exemplare unbedingt auf ein Zurücktreten oder Zunehmen der betreffenden Gattung zu schliefsen, da ja die Menge der veröffentlichten Beispiele eine mehr oder weniger zufällige ist.

Des Beweises, dafs sämtliche behandelten Gefäfse attischen Ursprunges sind, glaubte ich bei dem heutigen Stande der Forschung überhoben zu sein. Stilistisch gleichartige Werke des Kunsthandwerkes sind eben zu ein und derselben Zeit und an ein und demselben Orte entstanden. Die nicht wenigen in Athen selbst gefundenen Exemplare, welche sich in nichts von denen italischen Fundortes unterscheiden, die attischen Inschriften und schliefslich die dargelegten Bezüge zu den Schöpfungen des Phidias und der von ihm abhängigen attischen Künstler lassen über die Herkunft dieser Vasenbilder keinen Zweifel.

Die Vorlagen für die dem Text eingefügten Zinkabdrücke sind von mir selbst angefertigt worden und zwar für Fig. 2, 3, 6 nach den in Bonn befindlichen Originalen, für die übrigen Figuren nach früheren Abbildungen.

Bonn am Rhein 1885.

F. W.

Die Jahre von der Vertreibung der Perser bis zu der durch den Bau des Parthenon dokumentierten höchsten Machtentfaltung Athens sind es, in welchen die Industrie der attischen Thonwarenfabrikation den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreicht hat. In dieser Zeit sind nicht nur die meisten, sondern auch die feinsten Gefäfse geschaffen, mit bildlichem Schmuck versehen von Malern, deren Können weit über das bescheidene Mafs handwerksmäfsiger Fertigkeit hinausging. Den Gedanken dieser Maler nachzugehen, an den einzelnen Werken die allmähliche Ausbildung ihres künstlerischen Schaffens zu verfolgen, ist eine ebenso lohnende wie anziehende Aufgabe, der durch die Forschungen der letzten Jahre in reichlicher und würdiger Weise Rechnung getragen ist. Für die chronologische Bestimmung der Vasen dieser Epoche, für ihre Einteilung in besondere Arten sind gesicherte Grundlagen gelegt, und es bleibt nur übrig, im einzelnen nachzutragen und zu ändern. Kein Wunder, wenn diesen Werken gegenüber die jüngeren Vasen verhältnismäfsig wenig berücksichtigt worden sind: entbehren sie doch gerade der Vorzüge, welche der Beschäftigung mit jenen das Hauptinteresse verleihen und den meisten Erfolg versprechen. Bei den älteren Vasen läfst sich die Stilentwickelung bestimmter künstlerischer Persönlichkeiten an einzelnen Werken verfolgen; bei den jüngeren tritt das individuelle Element vollständig zurück und macht einer sowohl in der technischen Ausführung, wie in der Wahl und Behandlung der Gegenstände herrschenden Gleichartigkeit Platz, welche deutlich zeigt, wie wenig sich die Verfertiger dieser Bilder die Fähigkeit, Eigenes zu erfinden, bewahrt hatten. Wie sehr ihnen zugleich damit das künstlerische Selbstbewufstsein abhanden kam, giebt sich in dem auffallenden Mangel an Künstlerinschriften klar zu erkennen. Polygnotos, Epigenes, Hegias und Sotades sind die einzigen uns erhaltenen Namen von Künstlern, die nach jener Zeit der Blüte lebend noch dem fünften Jahrhundert angehören; ihnen reihen sich von attischen Malern aus der Mitte des vierten Jahrhunderts Aristophanes, Xenophantos, Meidias an.

Klein hat für die jüngsten Werke, welche der Blütezeit der attischen Vasenmalerei entstammen, also für Werke vom Stil der Iliupersisschale des Brygos, rund das Jahr 440 als Entstehungszeit festgestellt. Dafs mit dieser Datierung ungefähr das Richtige getroffen ist, wird, abgesehen von den durch Klein selbst vorgebrachten Argumenten, die sich auf den Charakter der Inschriften und die stilistischen Unterschiede früheren Vasen gegenüber stützen, wahrscheinlich auch durch Vergleichung von Vasen wie der Kodrosschale. Diese kann, wie die Inschriften beweisen, nicht nach dem Ende, wie später genauer zu besprechende stilistische

Eigentümlichkeiten darthun, nicht vor den letzten Decennien des fünften Jahrhunderts entstanden sein; aber sie bekundet im Verhältnis zur Brygosschale Fortschritte der Zeichnung, die auch unter den günstigsten Verhältnissen nicht wohl in einem geringeren Zeitraum als in 30 bis 40 Jahren erreicht werden können. Zu völliger Gewifsheit wird diese Datierung erhoben durch eine vergleichende Betrachtung der grofsen Kunst, welche zugleich in Verbindung mit anderen Gesichtspunkten Aufschlufs giebt über die Ursachen, durch deren Einwirkung jener plötzliche Umschlag in der Entwickelung der Vasenmalerei herbeigeführt wurde.

In den erhaltenen Skulpturen des fünften Jahrhunderts läfst sich ein ganz ähnliches Fortschreiten der Kunst verfolgen, wie in den Vasenbildern. Die Künstler der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts haben eine viel unabhängigere Stellung als die der nächsten Folgezeit. Nach der erfolgreichen Loslösung von den Fesseln des archaischen Stils wurde vor allem eine freie und möglichst vollendete Darstellung des menschlichen Körpers erstrebt. Die Vorbilder früherer Zeit waren überwunden, bindende Normen noch nicht geschaffen. Es kam darauf an, die vollkommenste Form erst noch zu finden. Bei diesem Streben mufste sich die Individualität des einzelnen Künstlers lebhafter entwickeln und seinen Werken stärker aufprägen, als es unter anderen Umständen der Fall zu sein pflegt: die Schöpfungen keiner Zeit tragen eigenartigere Züge und lassen die Persönlichkeit des Künstlers deutlicher durchblicken als die Werke des Myron. Die Aufgaben, an welchen sich die früheren Künstler versuchten, werden durch Phidias' Wirken in vollem Umfange gelöst. Durch ihn wird das herrschende Vorbild geschaffen, dessen Einwirkung sich keiner der zunächst nachfolgenden Künstler entziehen kann, für die es nicht mehr darauf ankommt, den eigenen Weg zu finden, sondern nur gilt, die vorgezeichnete Richtung weiter zu verfolgen. Deshalb tritt die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers ebensosehr zurück wie der Schulzusammenhang hervortritt, und die unter diesen Bedingungen geschaffenen Skulpturen tragen kein individuelles Gepräge, sondern zeigen eine so durchgehende Gleichartigkeit in Form und Gedanken, dass unter ihnen Werke bestimmter Künstler herauszufinden, fast jeder Anhalt fehlt.

Auch wenn es nicht gelingen sollte, den Beweis im einzelnen zu führen, könnte es als gesicherte Thatsache gelten, dafs jene auffallende Stilwandelung, welche die Vasenmalerei erfahren hat, mit dem Umschwung in Zusammenhang steht, den die plastische Kunst in der Mitte des fünften Jahrhunderts durch Phidias' Wirken erfahren hat. Dafs unter dem Einflufs dieser neuen Strömung die Vasenmalerei nicht zu noch höherer Blüte als bisher geführt wurde, sondern im Gegenteil von der früher erreichten Höhe herabsank, indem sowohl die Ausdehnung wie die durchschnittliche Güte der Fabrikation abnahm, wird vermutlich zumeist in äufseren Umständen begründet sein, welche gerade zu derselben Zeit, in der die Stiländerung sich vorbereitete, störend in den Betrieb dieser Industrie eingriffen.

Man hat mit Recht hervorgehoben, dafs die Schädigung, welche der attische Handel durch den peloponnesischen Krieg offenbar erlitten hat, ein

Zurückgehen der keramischen Produktion zur Folge gehabt habe. Indes darf dieser Einfluſs doch auch nicht überschätzt werden. Ich habe am Schluſs meiner Abhandlung ein Verzeichnis der publizierten, meist aus italischen Fundorten stammenden Vasen beigefügt, welche, wie ich im folgenden nachweisen werde, ungefähr den Jahren 440 bis 400 entstammen. Da mit dieser Masse nur ein geringer Bruchteil aller Gefäſse gegeben ist, welche in dieser Zeit aus Athen nach Italien exportiert wurden, so ist klar, daſs wenigstens nicht während der ganzen Dauer des peloponnesischen Krieges der attische Handel darniederlag, sondern daſs in diesen nur periodisch unruhigen Zeiten Produktion und Absatz einen verhältnismäſsig lebhaften Fortgang nahm, wie ja auch die Herstellung groſser architektonischer und plastischer Werke während dieser Kriegszeit nicht gänzlich gestockt hat.

Die wesentlichen Ursachen, welche den Rückgang der Vasenfabrikation herbeigeführt haben, liegen vielmehr schon vor dem peloponnesischen Kriege und sind nicht sowohl in den politischen Verhältnissen Athens selbst als in denen der Absatzgebiete zu suchen. Das giebt sich ganz deutlich in dem Umstande zu erkennen, daſs zwei Arten von Gefäſsen, die Schale und die jederseits mit nur einer Figur bemalte schlanke Amphora, welche während der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts in gröſserer Anzahl als andere Gefäſse und hauptsächlich für den Export nach Etrurien und Campanien fabriziert wurden, plötzlich fast ganz verschwinden und nur noch in vereinzelten Exemplaren ihre Existenz weiter fristen. Offenbar gingen den Athenern damals die Absatzgebiete verloren, in welchen diese Gefäſse mit Vorliebe gekauft wurden. Der weitaus gröſste Teil jener Amphoren rührt aus den Gräbern von Nola her. Ihre Entwickelung läuft der der rotfigurigen Schalen völlig parallel. Die ältesten Exemplare stammen aus dem Anfang des fünften Jahrhunderts, auf zweien von ihnen (abgeb. Gerhard, A. V. Taf. 187 und Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Osterreich V Taf. 4[1]; hinzuzufügen ist die schlauchförmige Amphora Gerhard, A. V. Taf. 299) sind die Künstlernamen des Euxitheos und Epiktetos eingeschrieben, welche deutlich auf den engen Zusammenhang mit der Schale hinweisen.[2] Alle Fortschritte, welche die Schalenmaler in der Zeichnung machen, machen die Maler dieser Amphoren mit und viele Exemplare stimmen so auffallend mit den Werken der bekannten Schalenmaler überein, daſs man versucht sein könnte, ihre Urheber geradezu unter den Künstlern dieses Kreises zu suchen. Andrerseits bricht die Fabrikation dieser Gefäſse ebenso plötzlich und zu der gleichen Zeit ab, wie die der Schale; von den wenigen Exemplaren, die einer späteren Zeit angehören, reicht kein einziges über die letzten Decennien des fünften Jahrhunderts hinaus. In die Jahre 445 — 424 fällt die Eroberung Campaniens durch die Samniten.[3] Das alte Nola teilte mit

1) Vgl. Klein, Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen S. 49.

2) Vgl. Klein, Euphronios S. 91 f.

3) Vgl. Mommsen, R. G. I S. 323. Nissen, Italische Landeskunde S. 502, 524, 532. Beloch, Campanien S. 9 ff. Duhn, Verhandlungen der Trierer Philologenversammlung S. 141 ff. Helbig im Hermes XI 1876 S. 261 ff.

Capua das gleiche Geschick: die Einwohner wurden vertrieben und eine ganz neue Bevölkerung trat an ihre Stelle. Die Samniten entzogen sich zwar dem griechischen Einflusse nicht lange, vielmehr konnten schon nach kurzer Zeit die attischen Handelsleute ihre Waren, wenn auch nicht in dem früheren Umfange, an den alten Stätten wieder absetzen. Aber besondere Neigungen der früheren Einwohner übernahmen die neuen Ansiedler nicht: die Amphora, welche jene anderen Gefäfsen vorgezogen hatten, hörte auf ein begehrter Handelsartikel zu sein.

Ähnlich verhält es sich mit der Schale. Die uns erhaltenen Exemplare sind fast ausschliefslich in Etrurien gefunden. Wenn daraus auch nicht geschlossen werden kann, dafs diese Gefäfsform lediglich für den Export nach Etrurien gearbeitet wurde — denn gewifs verwendete man bemalte Schalen auch an anderen Orten z. B. in Athen selbst, nur benutzte man sie dort nicht zum Gräberschmuck —, so ist doch so viel sicher, dafs Etrurien ein Hauptabsatzgebiet für die Schalenfabrikanten war und dafs ein plötzliches Abnehmen dieser Gefäfse vorwiegend seinen Grund in den Verhältnissen dieses Landes haben mufs. Bereits Rofs hat in den Archäologischen Aufsätzen I S. XVII darauf hingewiesen, dafs die Kriegsunruhen, unter welchen die Etrusker seit dem Siege des Hieron bei Kyme in immer wachsendem Mafse zu leiden hatten, unmöglich ohne schädigenden Einflufs auf den lebhaften Fortbetrieb des Handels mit Athen bleiben konnten. Die Funde bestätigen diese Annahme. Der Handel hörte nicht mit einem mal völlig auf, aber er ging in den vierziger Jahren bedeutend zurück und die Störung in der Regelmäfsigkeit seines Betriebes giebt sich namentlich dadurch zu erkennen, dafs auch hier seit dieser Zeit der früher besonders bevorzugte Artikel der Schalen nicht lebhafter als jede Vase anderer Form verlangt wurde.

Schale und Amphora sind diejenigen Gefäfsformen, an denen die Vasenmalerei der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ihre gröfsten Fortschritte gemacht hat. Es ist daher leicht verständlich, dafs gerade das Zurücktreten dieser Gefäfse den Fortbestand der Industrie auf ihrer einstigen Höhe sehr in Frage stellen mufste. Man erfand Vasen anderer Form, um den Verlust zu ersetzen, man versuchte auch das Kompositionsprinzip der Schale durch Übertragung auf andere Gefäfse zu retten: es blieb ein äufserliches Bestreben, denn man verstand es nicht, die Hauptvorzüge der früheren Schalenmaler zu bewahren: die Frische und Unabhängigkeit der Zeichnung, die Fülle eigener Gedanken. Das Gefühl für Harmonie der Formen, welches die früheren Vasenmaler in so glänzender Weise durch das Streben bethätigten, das Bild mit dem tektonischen Bau des Gefäfses in Einklang zu setzen, ging schnell verloren und nicht zum wenigsten infolge dieses Verlustes ist es geschehen, dafs in späterer Zeit keine Vasenform mehr als die eigentlich herrschende hervortritt. Nur die eine Sorte der polychromen Grablekythen hebt sich aus den übrigen Gefäfsen heraus und hat, ähnlich wie Schale und Amphora der früheren Zeit, ihre eigene Geschichte. Aber es ist nicht ein höherer Grad künstlerischen Könnens, sondern nur die Eigenart der Technik und die Lebhaftigkeit der Produktion, welche sie von den übrigen gleichzeitigen Gefäfsen unterscheidet.

Auffallend gleichmäfsig verläuft die Entwickelung der jüngeren attischen Vasenmalerei bis zu ihrem Aufhören um die Wende des vierten und dritten Jahrhunderts v. Chr. Wenn ich trotzdem aus der ganzen Klasse nur die Gruppe der Vasen, welche in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts entstanden sind, zu einer gesonderten Behandlung heraushebe, so geschieht es nicht, weil diese Vasen sich durch stilistische Unterschiede von den späteren besonders scharf abheben, sondern einmal, weil für die genauere chronologische Bestimmung dieser Vasen noch feste Anhaltspunkte vorhanden sind, andrerseits deshalb, weil die Beziehungen zur grofsen Kunst, welche gerade in dieser Zeit sich in eigenartiger Weise und in besonders ausgedehntem Mafse bemerklich machen, zu einer getrennten Untersuchung dieser Klasse von Vasen auffordern.

I.

Der Umschwung, welchen die attische Vasenmalerei kurz nach der Mitte des fünften Jahrhunderts durch das Zusammenwirken der geschilderten Umstände erfuhr, war ein sehr schneller und tiefgehender, aber er hatte keineswegs ein plötzliches Aufgeben der bis dahin gewohnten Technik zur Folge. Die Schalenfabrikation ging zwar auffallend zurück, hörte jedoch nicht gänzlich auf. Ich habe im Anhang unter I diejenigen Schalen zusammengestellt, welche, während der vier letzten Decennien des fünften Jahrhunderts fabriziert, als letzte Ausläufer dieser Gattung zu gelten haben: die wenigen Exemplare aus jüngerer Zeit, wie die Schale des Aristophanes und Erginos, stehen ganz vereinzelt da. Leicht lassen sich in dieser Gruppe die älteren Werke von den jüngeren scheiden. Die 16 ersten Schalen stehen den jüngeren Werken der bekannten Schalenmaler stilistisch am nächsten; sie geben von der Kunst der Übergangszeit keinen besonders hohen Begriff. Flüchtig und nachlässig und ohne besonderes Interesse für den Gegenstand gemalt, machen die meisten von ihnen den Eindruck mittelmäfsiger Dutzendarbeit; nur drei (Nr. 8—10, München 402 und 370, abgeb. Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. C 1—3 und 4—6, Gerhard, A. V. Taf. 291. 292), welche nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich auf das engste untereinander verwandt sind, haben den Geist der früheren Epoche voll und ganz bewahrt. Von grofsartiger Würde ist die Zeichnung der Innenbilder, die sämtlich Scenen aus dem Gebiete der Sagen behandeln: Penthesileias Tod, die Bestrafung des Tityos und Zeus in Liebesverfolgung hat der Maler dieser Schalen — denn wenn irgendwo so dürfen wir hier die Hand eines und desselben Meisters erkennen, aus dessen Werkstatt wohl auch die etwas ältere, sehr ähnliche Kassandraschale *Annali* 1877 Taf. N[1] hervorging — in einer Weise dargestellt, welche seine Befähigung, die Bedeutung des Bildes durch die Zeichnung wirkungsvoll auszudrücken, in glänzendem Lichte zeigt. Den ganzen Raum des Schalenrundes nutzt er aus, um äufserlich durch die Gröfse der Figuren den

1) Vgl. Klein, Euphronios S. 80 f. *Annali* 1877 S. 266 ff.

Ausdruck der Erhabenheit zu verstärken, die er durch die Strenge und den Ernst der Zeichnung seinen Bildern zu verleihen bemüht ist. Einfacher und anspruchsloser sind die Aufsenbilder gehalten, auf welchen Scenen aus dem täglichen Leben geschildert sind: Jünglinge, welche ihre Rosse heranführen (Nr. 9 und 10) oder im traulichen Gespräch miteinander verkehren (Nr. 8). Die Zeichnung ist flüchtiger als auf den Innenbildern, auf welche der Maler seine ganze Kraft verwendet hat, während er sich bei den Aufsenbildern gehen läfst. Bei dieser Ungleichmäfsigkeit der Ausführung könnte man leicht versucht sein, auf Grund der Innenbilder den Schalen ein relativ hohes Alter zuzuschreiben, indessen läfst sich aus einzelnen Figuren der Aufsenseiten eine sichere Zeitgrenze feststellen, nach welcher sie fallen müssen. Sämtliche in Vorderansicht gezeichnete Figuren sind nämlich so gebildet, dafs der Unterschied von Standbein und Spielbein klar ausgedrückt ist und zwar ist das Standbein in's Profil, das Spielbein in Vorderansicht gestellt und die Hüfte nach der Seite des Standbeines zu in kräftiger Rundung herausgehoben. Es ist dies ein Schema, dessen Entwickelung sich an den erhaltenen Monumenten deutlich verfolgen läfst.

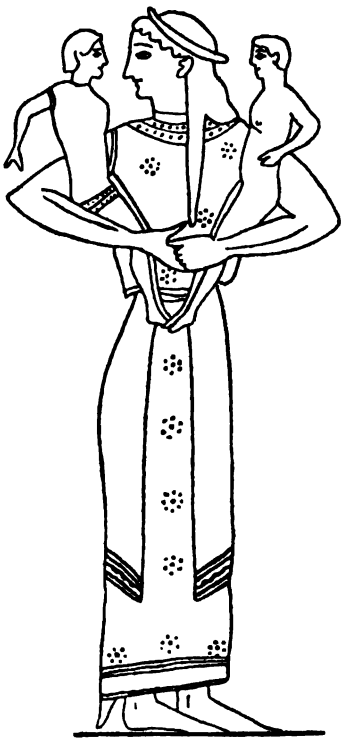

Fig. 1.

Die ältere Kunst drückt bekanntlich die Stellung in Vorderansicht, welche sie übrigens nach Möglichkeit vermeidet, so aus, dafs der Körper gleichmäfsig auf beiden Beinen aufruhend und die Füfse in's Profil gestellt gebildet sind. So begegnet sie auf schwarzfigurigen Vasen (vgl. Gerhard, A. V. Taf. 42, 55 [Fig. 1]). Ein Fortschritt, der am Ende des sechsten oder im Anfang des fünften Jahrhunderts gemacht sein mufs, zeigt sich darin, dafs die Künstler es lernen, den Fufs in Vorderansicht zu zeichnen und für die Beweglichkeit der Glieder einen freieren Ausdruck zu finden. Das eine Bein wird zum Teil vom Gewichte des Körpers entlastet und im Knie eingebogen zur Seite gestellt, der Fufs, dessen Sohle auf dem Boden fest aufruht, wird ins Profil gerückt, während der Fufs des Standbeines in Vorderansicht gezeichnet ist. Auf die Bildung des Oberkörpers hat diese Stellung noch keinen Einflufs: für ihn wird die gerade Haltung wie früher beibehalten, ohne dafs einzelne Teile besonders vor- oder zurücktreten (vgl. Fig. 2).[1] Die so ausgebildete Stellung sieht einer Schrittstellung

1) Innenbild einer rotfigurigen Schale des Bonner Museums (Kekulé, Das akademische Kunstmuseum Nr. 716). Ein jugendlicher Palästrit reinigt sich mit dem Schabeisen. Er hat sein Gewand neben sich gelegt, rechts ist ein Schwamm zum Trocknen aufgehängt.

ähnlicher als einer solchen, die völlige gleichmäfsige Ruhe ausdrücken soll.[1] Ihr Vorkommen beschränkt sich fast ausschliefslich auf diejenigen Vasen, die in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts gefertigt sind. Auch jetzt wird die Profilstellung noch vorgezogen und die Vorderansicht für die Figuren nur selten gewählt. Etwas häufiger als auf anderen Gefäfsen begegnet sie auf den Schalen, deren Maler ja überhaupt den Bewegungen des mensch-

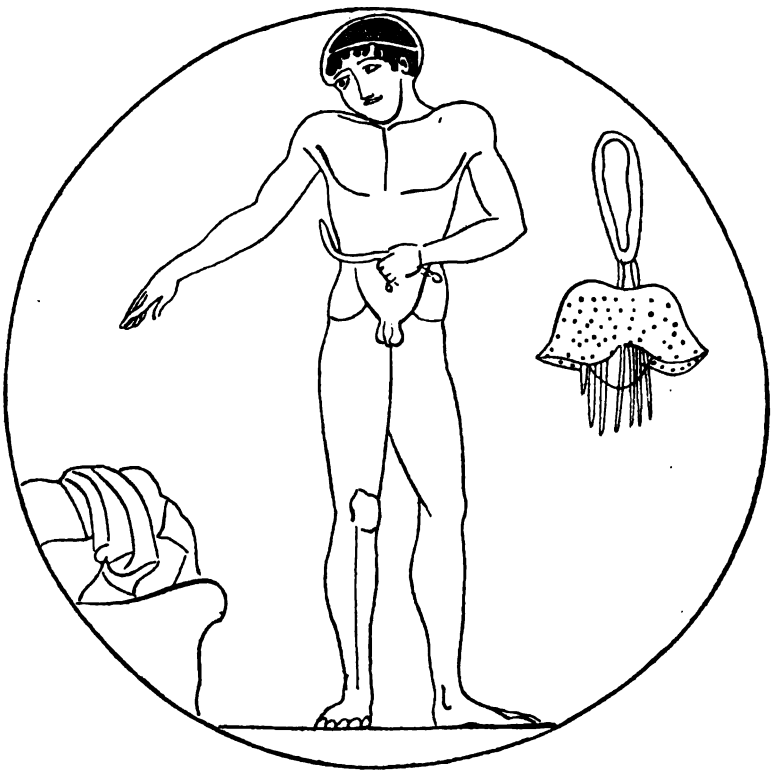

Fig. 2.

lichen Körpers ein lebhafteres Studium widmen (vgl. z. B. die Schalen des Euphronios Conze Ser. V 1 und 7, des Duris Conze Ser. VI 1. 9. 10, VII 1. 3. 5, VIII 1, des Brygos Conze Ser. VIII 2. 3, des Makron Benndorf Ser. C 1, des Hieron Benndorf Ser. A 3. 7, C 5, die Schale Benndorf Ser. C 4, *Annali* 1877

Um das Bild läuft ein Mäanderstreifen. Auf den Aufsenseiten der Schale sind *A* ein Aufseher und zwei Palästriten, der eine mit Schabeisen, der andere einen Schwamm ausdrückend, *B* ein Palästrit mit Schabeisen und zwei Aufseher dargestellt.

1) Auf den Lekythen Millingen, *Ancient unedited monuments* Taf. 32 (Menelaos die Helena fortführend), Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 46, 1 (Aineas den Anchises fortführend), *Monumenti* I Taf. 35 (Phoinix den Achilleus aus dem Kampfe ziehend) ist die Stellung geradezu benutzt, um eine schreitende Bewegung auszudrücken.

Taf. Q, die Amphora des Euthymides Gerhard, A. V. Taf. 188, des Epiktetos Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich V Taf. 4, den Krater Arch. Ztg. 1879 Taf. 4, die Amphoren Gerhard, A. V. Taf. 244, Luynes *Vases* Taf. 26, *Monumenti* I Taf. 5. 10, Millingen *Ancient unedited monuments* Taf. 29). Abweichungen, die wie Versuche einer neuen Erfindung aussehen, treten vereinzelt schon in den Schalenbildern auf, doch zeigt sich ein konsequentes Aufgeben des

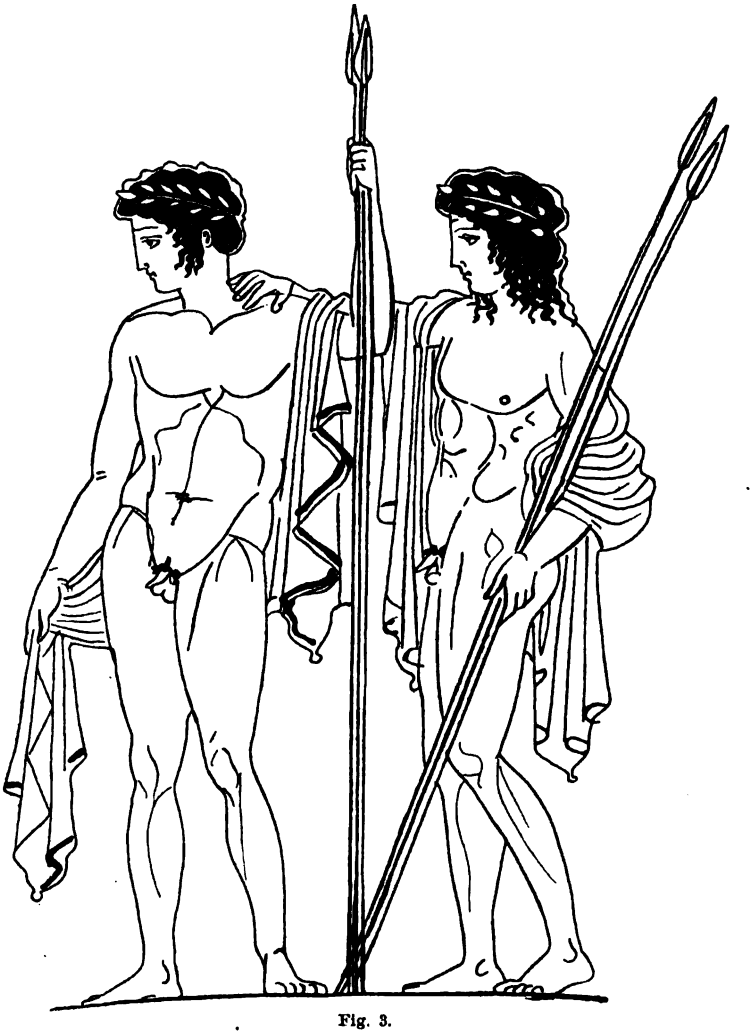

Fig. 3.

bis dahin durchgehends verwendeten Schemas erst auf den Vasen, welche der auf die Blüte der Schalenmalerei folgenden Periode angehören. An die Stelle des alten tritt ein neues Schema, dessen wesentliche Verschiedenheit gegenüber dem früheren darin besteht, dafs das Standbein in das Profil und das Spielbein, dessen Fufs nicht mit ganzer Sohle, sondern nur mit dem vorderen Teile auf dem Boden aufruhend gedacht ist, in Vorderansicht gezeichnet wird. Das vom Gewicht des

Körpers entlastete Bein zeigt nicht die Biegung im Knie, durch die der Eindruck der Schrittstellung hervorgerufen wird, sondern ist in leichter Bewegung seitwärts ausgestreckt. Diese Stellung beeinflufst die Haltung des Oberkörpers insofern, als die dem Standbein entsprechende Hüfte nach aufsen heraustritt, wodurch der Eindruck vollständiger Ruhe erzielt wird (vgl. Fig. 3).[1] Noch nicht gelungene Versuche, Figuren in dieser Stellung zu komponieren, machte bereits Euphronios (vgl. das eine Aufsenbild der Troilosschale und das Innenbild der Eurystheusschale Conze Ser. V Taf. 6 und 7): beide Füfse sind noch im Profil gezeichnet, die Beine steif und gerade gestreckt, den Figuren fehlt der Rhythmus und aller Schwung der Linienführung, Mängel, welche deutlich zeigen, dafs der Maler noch nicht zu völliger Beherrschung dieses neuen Motivs durchgedrungen war. Bald wurden indessen alle Schwierigkeiten überwunden: der Maler der drei oben besprochenen Schalen giebt bereits die Stellung in allen Zügen richtig wieder, und bis zu welchem Grade von Vollkommenheit man das Schema zu Ende des fünften Jahrhunderts entwickelt hatte, davon liefert die Kodrosschale ein glänzendes Zeugnis. Nachdem diese Stellung einmal gefunden war, suchte man nicht mehr mit der früheren Ängstlichkeit die Darstellung des Körpers in Vorderansicht zu vermeiden, sondern wählte sie im Gegenteil für ruhig stehende Figuren mit einer gewissen Vorliebe und man verwendete sie um so häufiger, je mehr man die Schwierigkeiten, welche sie anfangs bot, überwand. Mit der Ausbildung dieses Schemas war die Zahl der Möglichkeiten erschöpft: es wurde in späterer Zeit durch kein neues mehr abgelöst, sondern blieb bis zum Verfall der Vasenmalerei unverändert in Gebrauch.

Dieselbe Reihenfolge und dasselbe Verhältnis in der geringeren oder häufigeren Verwendung dieser drei Schemata läfst sich auch an den erhaltenen Monumenten der grofsen Kunst verfolgen, von denen hier naturgemäfs vorzugsweise die Reliefs in Betracht kommen. Als Beispiel für die früheste ungelenke Stellung ist die Athena vom Giebel des Tempels zu Aegina allgemein bekannt. Das zweite der Schrittstellung ähnliche Schema kehrt wieder an der Apollofigur des Reliefs von Thasos, welches mit den älteren Schalen des Euphronios zu gleicher Zeit verfertigt sein wird, sowie an dem der sitzenden Athena gegenüberstehenden Herakles von der olympischen Metope.[2] Aber die Künstler, welche den Zeustempel mit plastischem Schmuck zu versehen hatten, haben sich nicht mit diesem einen Schema begnügt. Die Hesperide der Atlasmetope sowie die Hippodameia[3] des Ostgiebels stehen mit festaufgestütztem Standbein, dessen Fufs halb in's Profil gerückt ist, und leise zur Seite gebogenem Spielbein, während der Kontur des Oberkörpers in steifen geraden Linien ohne jede Biegung herabläuft. Es ist dies ein Versuch, der noch weit von dem Ziele entfernt ist; die Stellung, die hier,

1) Gruppe des Kastor und Polydeukes von dem im Bonner Museum befindlichen Krater mit der Darstellung der Leda, vgl. Kekulé, Ein griechisches Vasengemälde (Bonn 1879). Die Innenzeichnung ist zum Teil mit dünner bräunlicher Farbe ausgeführt.

2) Vgl. die Abbildung bei Bötticher, Olympia S. 279 Fig. 51 und Arch. Ztg. 1883 S. 241.

3) Vgl. Studniczka, Arch. Ztg. 1884 S. 281.

weil sie mit mangelnder Sorgfalt und mangelndem Formensinn durchgeführt ist, gezwungen und unnatürlich aussieht, erscheint zu vollkommener Reife entwickelt zuerst in den Werken des Phidias. Durch seinen alles beherrschenden Einfluſs bleibt sie als mustergültige Form für alle Folgezeit bestehen.

Gewiſs liegt es am nächsten, Phidias selbst als eigentlichen Schöpfer dieses neuen Motives für ruhigstehende Figuren zu betrachten. Schon vor ihm waren alle Elemente für seine Ausbildung gefunden, aber es fehlte an der Hand, welche die einzelnen Züge zusammenzufassen und aus ihnen ein harmonisches Gesamtbild zu schaffen verstand.

Ein lehrreiches Beispiel für die gegen Mitte des fünften Jahrhunderts gemachten Anstrengungen, den endgültigen Ausdruck für die Haltung ruhigstehender Figuren zu gewinnen, liefern die Werke des Polyklet, der gleichzeitig mit Phidias aber in ganz verschiedener Weise, eine Lösung für das von den Vorgängern aufgestellte Problem zu geben versuchte. Er bildete seine Figuren nicht, wie Phidias, in der Stellung anhaltender Ruhe, sondern wählte den Moment des plötzlichen Eintretens in die Ruhe. Die Haltung des ganzen Körpers ist von der eben vorhergegangenen Bewegung noch beeinfluſst. Das Standbein ist sehr fest und kräftig aufgesetzt, die Zehen des Spielbeines berühren kaum den Boden und dieses selbst ist nicht lässig zur Seite ausgestreckt, sondern wird von hinten nachgezogen. Die Hüften sind nicht weiter nach der Seite herausgebogen, als es ein plötzliches Stehenbleiben unbedingt erfordert; das Wohlgefallen an der geschwungenen Körperlinie, das an den Figuren des Phidias so deutlich hervortritt, fehlt hier fast vollständig. Es ist erklärlich, wie das bei Plinius N. H. XXXIV 56 erhaltene Kunsturteil *proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse* entstand.[1] Bei einer Stellung, wie sie Polyklet seinen Figuren gab, ist die Funktion des Standbeines die am meisten in die Augen fallende; das ganze Gewicht des Körpers ruht bei ihnen einzig und allein auf dem Standbein und sie würden geraume Zeit in ihrer Haltung verharren können, selbst wenn sie das andere nachgezogene Bein ganz vom Boden aufhöben, während bei der Stellung, welche Phidias durchbildete, der Körper mehr durch ein Zusammenwirken aller Teile im Gleichgewicht gehalten wird. In diesem Sinne konnte man wohl von Polyklet sagen, daſs er zuerst ersonnen habe, Figuren auf einem Beine stehend darzustellen. An eine Abhängigkeit des einen Künstlers vom andern, wie sie beispielsweise Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik [3]I S. 399 für Phidias anzunehmen geneigt ist, darf man nicht denken, weil es eben zwei ganz verschiedene Lösungen sind, welche Phidias und Polyklet an die Stelle der früheren miſslungenen Versuche setzten.

Das von Phidias ausgebildete Motiv haben alle nachfolgenden Künstler — wenigstens der attischen Schule — festgehalten, auch die Vasenmaler haben

---

1) Vgl. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler I S. 222 f. Michaelis, *Annali* 1878 S. 28 f. Kekulé, Gruppe des Menelaos S. 35 f. Benndorf, Über eine Statue des Polyklet (in der Festschrift für Anton Springer), S. 9.

es sich angeeignet, wie oben gezeigt wurde, vermutlich nicht sofort, nachdem es einmal erfunden war, sondern erst, als es allgemeinere Geltung erlangt hatte. Die Anwendung dieses Motivs gewährt uns daher für die chronologische Bestimmung der Vasen einen festen Anhaltspunkt. Die obere Zeitgrenze giebt die Fertigstellung des Parthenonfrieses. Je nach der Sicherheit in der Ausführung dieses Schemas und nach der Häufigkeit seines Vorkommens werden wir für die Vasen auf einen gröfseren oder geringeren zeitlichen Abstand vom Parthenonfriese schliefsen können.

Wenn wir jetzt das gewonnene Resultat auf die oben besprochenen Schalen anwenden, so ergiebt sich als das früheste mögliche Datum ihrer Entstehung etwa das Jahr 430 v. Chr. Dafs sie nicht beträchtlich jünger sind, macht die Strenge der Zeichnung und die geistige Berührung, in welcher die Innenbilder noch mit den Schalen der Blütezeit stehen, wahrscheinlich.

Bald nach der Mitte des fünften Jahrhunderts begann die Fabrikation der Schale zu stocken. Ihr Erbe trat die Hydria an, welche durch ihren tektonischen Bau die Anlage streifenförmigen Bilderschmuckes am ehesten vertrug und durch ihre geschichtliche Entwickelung am engsten mit der Schale verknüpft war. In der Zeit der schwarzfigurigen Vasenmalerei ist die Hydria in der Weise gebildet, dafs Schulter und Bauch in scharfem Winkel aneinander anstofsen. Das Hauptbild wird auf den Bauch des Gefäfses gesetzt, aber auch die Schulter wird für eine kleinere in die Länge sich ausdehnende Darstellung benutzt. Bald nach dem Entstehen der rotfigurigen Technik wird durch Abrunden der Form die Trennung zwischen Schulter und Bauch aufgehoben.[1] In Höhe der an den Seiten befindlichen Henkel wird ein breiter Ornamentstreifen angelegt, der dadurch abgegrenzte untere Teil wird vollständig mit schwarzem Firnis überzogen, während der obere Teil allein für die Darstellung bestimmt bleibt, die auf allen vier Seiten von Ornament eingerahmt, sich mehr oder weniger weit bis zu dem hinteren Henkel erstreckt.[2] Eins der ältesten und bedeutendsten Beispiele dieser Art liegt in der Bonner Euthymidesvase vor (Arch. Ztg. 1873 Taf. 9); den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts gehört auch noch die *Annali* 1849 Taf. J publizierte Hydria (Berlin 2176 Furtwängler) an, deren Bild die Gesandtschaft an Achill darstellt. Etwas jünger sind die Hydrien *Bullettino Napoletano* VI Taf. 2, 1 u. 2 (Kentaurenkampf), *Museo Gregoriano* II Taf. 12, 1 (Jüngling im Kampf mit einem Eber), 12, 2 (Kampf des Achilleus und Hektor), 12, 3 (Herakles mit dem Löwen

1) Vgl. Klein, Euphronios S. 20 und 92.

2) Eine abweichende Dekorationsart ist selten. Auf der Hydria bei Gerhard, A. V. Taf. 202, 1 ist der untere Ornamentstreifen nicht bis zu den Seitenhenkeln herumgeführt, das Bild sieht dadurch wie aufgeklebt aus. Der Maler der zwei prachtvoll ausgeführten, gewifs von ein und derselben Hand stammenden Hydrien Panofka, *Musée Blacas* Taf. 13—15 und Gerhard, A. V. Taf. 50. 51, 1 und 2 machte den wenig glücklichen Versuch, das Gefäfs zu halbieren, um für gröfsere Figuren Raum zu gewinnen. Bei den Hydrien Gerhard, A. V. Taf. 82 und 83 ist die den Amphoren und Lekythen eigentümliche auf eine einzige Figur beschränkte Dekorationsform verwendet.

kämpfend), *Annali* 1878 Taf. O und P (Musikunterricht), *Annali* 1876 Taf. DE (Vasenfabrik), Micali, *Storia* Taf. 90, 2 (München 342, Herakles mit Busiris). Ihr Stil läfst sie sämtlich leicht als Werke erkennen, die nicht lange vor der Mitte des fünften Jahrhunderts gearbeitet sind. Sie berühren sich in vielen Punkten mit den gleichzeitigen Schalen, namentlich ist die Verwandtschaft deutlich bei der an vorletzter Stelle genannten Hydria *Annali* 1876 Taf. DE, deren Darstellung auffallende Ähnlichkeit mit der Art des Pistoxenos zeigt. Der nächste wesentliche Fortschritt, durch den das Bild in eine harmonischere Verbindung mit der Gefäfsform gebracht wird, als es bei der bisherigen Anordnung gelungen war, fällt in die letzte Zeit der Blüte der Schalenmalerei: der Rahmen, welcher bis dahin das Bild einschlofs, wurde aufgegeben und die Darstellung über den ganzen oberen Teil der Hydria bis zu dem hinteren Henkel hinübergeführt. Es ist nicht ohne Bedeutung, dafs das älteste Beispiel dieser neuen Art die Vivenziovase ist (Neapel 2422, abgeb. *Mus. Borb.* XIV Taf. 41—43, Overbeck, Gallerie her. Bildw. Taf. 25, 24, Heydemann, Iliupersis Taf. 2), deren Darstellung sich stilistisch und inhaltlich so nahe mit der Iliupersisschale des Brygos berührt. Ihr schliefsen sich als festgeschlossene Gruppe die unter XIII Aa aufgeführten Hydrien[1] an, deren Entstehung nur verständlich ist aus der unmittelbar vorhergegangenen Blüte der Schalenmalerei. Man suchte das Kompositionssystem der Schale anzuwenden, wo immer man horizontale Flächen fand, die sich zur Anlage streifenförmiger Bilder eigneten. Der sog. Psykter hatte von jeher in engem Zusammenhang mit der Schale gestanden[2]; es wird nur Zufall sein, dafs sich nicht mehr als ein einziges mit jenen Hydrien gleichzeitiges Exemplar, der Psykter mit der Darstellung von Peleus' Liebeskampf *Monumenti* I Taf. 38 nachweisen läfst, welchem sich aus dem Ende des fünften Jahrhunderts die Amazonenvase derselben Form bei Gerhard, A. V. Taf. 329. 330 anschliefst. Auch die Deckelschale, welche die gleiche Bildfläche wie die Hydria darbietet, beginnt seit dieser Zeit zahlreicher hervorzutreten.[3]

Indessen man beschränkte sich nicht auf Gefäfse, deren Form eine horizontale Anordnung der Darstellung fast von selbst ergiebt. Der kelchförmige Krater sowohl wie der Aryballos und der sog. Stamnos bieten eine Bildfläche, welche sich nur für ebensosehr in die Höhe wie in die Länge ausgedehnte Bilder eignet. Man griff zu dem Auskunftsmittel, den ganzen Raum durch ein um die Mitte des Gefäfses gelegtes Ornament zu teilen, und gewann allerdings auf diese einfache, aber sehr gewaltsame Weise zwei schmale, lange Flächen, welche man beide in der gewohnten Manier mit horizontal gedehnten Darstellungen ausfüllte. So kam man mit der Teilung des Raumes in mehrere Streifen zu der Dekorationsweise der ältesten Vasen zurück, allerdings nicht auf demselben Wege wie diese und auch nicht durch unmittelbare Anlehnung an sie. Nirgends zeigt

1) Die von mir im *Tirocinium philologicum* S. 73 ff. gemachte Zusammenstellung ist nicht vollständig, die ebenda versuchte Datierung nicht genau.

2) Vgl. Klein, Euphronios S. 46 ff.

3) Vgl. die unter II. aufgezählten Beispiele.

sich deutlicher als hier ein starres Festhalten an den innerhalb des Kunstzweiges ausgebildeten Elementen. Zu einer Zeit, als die grofse Malerei längst die Schwierigkeiten, welche eine nicht nur in die Länge, sondern auch in die Höhe ausgedehnte Fläche bietet, überwunden und gelernt hatte, mehrere Reihen von Figuren frei übereinander zu komponieren, nachdem bereits die plastische Kunst, wie der Schild der Athena Parthenos beweist, von diesem Fortschritt Nutzen gezogen hatte, kommen die Vasenmaler auf die Anlage streifenförmiger Bilder zurück und halten fast ein halbes Jahrhundert an dieser Gewohnheit fest. Und doch hätten sie, die jene Bilder des Polygnot und Mikon vor Augen hatten, sich so leicht durch den Versuch, mehrere Figurenstreifen übereinander zu ordnen, zur Aneignung jener freieren Kompositionsweise bringen lassen können! Sie brauchten nur das trennende Ornamentband aufzugeben und die obere Figurenreihe mit der unteren in Beziehung zu setzen. Aber sie blieben bei der scharf ausgesprochenen Teilung, und anstatt eine einzige figurenreiche Darstellung zu geben, fuhren sie fort, zweierlei verschiedene Scenen übereinander zu setzen, wobei sie dann meist ihre Phantasie mit der Erfindung des Motivs für das eine Bild erschöpften und sich für den unteren weniger sorgfältig behandelten Streifen mit der Wiederholung irgend eines abgebrauchten Schemas, wie z. B. dem der Liebesverfolgung, begnügten. Erst seit dem Ende des fünften Jahrhunderts fangen sie an, von der malerischen Gruppierungsart ausgiebigen Gebrauch zu machen. Abgesehen von einem später zu behandelnden Krater aus Orvieto mit den Darstellungen der Argonautenausfahrt und der Tötung der Niobiden (*Monumenti* XI Taf. 38—40) sind die Amazonenvase aus Cumae (Fiorelli, *Notizia dei vasi dipinti rinvenuti a Cuma* Taf. 8) und der Krater aus S. Agata de' Goti mit dem Bilde des Sonnenaufgangs (Panofka, *Musée Blacas* Taf. 17. 18) die ältesten Vasen, deren Verfertiger diese Erfindung der monumentalen Malerei verwertet haben, und von dieser Zeit an durch das ganze vierte Jahrhundert hindurch gehören derartig dekorierte Vasen nicht mehr zu den Seltenheiten.[1] Die streifenförmige Anordnung der Bilder aber tritt daneben immer mehr zurück.

Neben dem Krater von kelchförmiger Gestalt, bei dem man, wie es scheint, das Mifsverhältnis der übereinandergesetzten Bilderstreifen mit dem tektonischen

---

1) Vgl. unter anderen den Aryballos mit der Darstellung des Dionysoszuges *Monumenti* I Taf. 50, die Xenophantosvase *Compte-rendu* 1866 Taf. 4, die Amphora mit dem Bilde des Dionysos unter Satyrn, Heydemann, Satyr- und Bakchennamen (Halle 1880), die Gigantenvase im Louvre, *Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études grecques* 1875 Taf. 1. 2, die Meidiasvase Gerhard, Akademische Abhandlungen Taf. 13. 14 (ohne Zweifel die einzige bisher vorliegende Abbildung, welche den Stil des Bildes annähernd richtig wiedergiebt), die Pronomosvase *Monumenti* III Taf. 31, die Hydria mit der Darstellung des Parisurteils Ἐφημερίς 1862, Taf. 14, die Meleagervase *Annali* 1868 Taf. LM, die Bakchantenvase Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 56, die auf die Hochzeit des Theseus und der Antiope gedeutete Amphora *Monumenti* IV Taf. 43, sämtlich attisch. An Vasen dieser Art schliefsen sich die grofsen Ruveser Prachtamphoren unmittelbar an, deren Maler die streifenförmige Komposition wieder mehr hervortreten lassen, ohne aber die einzelnen Reihen durch Ornamente zu trennen.

Bau des Gefäfses am wenigsten stark empfand, hat man vereinzelt den Aryballos und sog. Stamnos mit dieser Art von Dekoration versehen. Es blieben erfolglose Versuche, das Kompositionsprinzip der Schale zu erhalten, welche nur unmittelbar an den Rückgang der Schalenfabrikation anknüpfen konnten.

Ebenso läfst der Stil der Zeichnung, welcher allen mit Ausnahme einiger leicht heraus zu findender jüngerer Exemplare gemeinsam ist, die ganze Gruppe von Vasen deutlich als Produkt eines engbegrenzten Zeitraumes erkennen, für dessen Bestimmung mit rund 430 v. Chr. ungefähr das Richtige getroffen sein wird. Sämtliche Bilder verraten ein Streben nach gröfster Reinlichkeit in den Konturen; damit hängt ein merkwürdiges Wiederaufnehmen von Gewohnheiten des archaischen Stiles zusammen, welches mit dem sonstigen, die Einflüsse einer freieren Kunstentwickelung verratenden Charakter der Zeichnung in lebhaftem Widerspruche steht. Die Gewänder sind vielfach wie eine kompakte, faltenlose Masse behandelt, die Zickzacklinien übergeschlagener Mäntel mit Vorliebe in zierlicher altertümlicher Manier gezeichnet. Als Wiederaufnehmen einer archaischen Gewohnheit ist auch die fortwährend wiederkehrende gespreizte Bewegung laufender Figuren zu bezeichnen, während freilich ein direktes Zurückgehen auf alte Vorbilder, wie es auf dem Schalendeckel aus Lokri (*Monumenti* I Taf. 37) in der Gestalt des Cheiron offenkundig vorliegt, zu den Ausnahmen gehört. In auffallendem Kontrast zu solcher Altertümelei steht das wirkliche Können dieser Künstler. Man betrachte nur die Viergespanne der Dioskuren auf dem Krater bei Millingen, *Vases Coghill* Taf. I—III, die frei von jeder Stilisierung mit einer Leichtigkeit und Frische gezeichnet sind, welche sie sehr deutlich von den meisten der übrigen Figuren unterscheidet. Manche Motive, z. B. die auf den Einfluſs Phidias'scher Werke zurückzuführende Stellung des Apollon, deren Wiedergabe auch auf anderen Gefäfsen dieser Gruppe versucht ist, und vor allem die Behandlung der Köpfe sind Zeugen einer vorgeschrittenen Kunstart und lassen das Manirierte der übrigen Teile um so stärker hervortreten.

Klein[1] hat in mehreren der polychromen Schalenbilder Anklänge an archaische Formgebung zu erkennen vermeint und gerade diese Bilder[2] sind es, welche von den gesamten früheren Vasen wenn nicht die einzigen, so doch die meisten und greifbarsten Vergleichungspunkte mit den Gefäfsen der behandelten Gruppe bieten. Mit Recht erblickt Klein in dieser stilisierenden Behandlung der Formen 'die ersten Bestrebungen nach einem Fortschritt zum Eleganten und

1) Euphronios S. 96.

2) I. Schale aus Vulci mit der Inschrift: Εὐφρόνιος ἐποίησεν: Achill und Diomede(?). Berlin 2282. Conze Ser. V Taf. 5, 2—6.
II. Schale aus Nola: Erschaffung der Anesidora. Gerhard, Festgedanken an Winckelmann Taf. 1.
III. Schale aus Vulci: Aithra und Akamas. München 341.
IV. Teller aus Athen: Herakles und Hippolyte. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 11, 3.
V. Schale aus Athen: Zwei Frauen. Athenische Mitteilungen 1881 Taf. 4.

Zierlichen, wofür das Bedürfnis da war, ehe sich die Umgestaltung der Formgebung vollzogen'. Die Umgestaltung vollzog sich rasch: schon in den letzten Decennien des fünften Jahrhunderts war man zu völliger Freiheit in der Behandlung der neuen Stilart durchgedrungen, von archaisirender Zeichnung ist auf den Vasenbildern dieser Zeit nicht mehr die Rede. Ihr Vorkommen beschränkt sich auf die kurze Periode des Übergangs.

Neben den besprochenen Gefäfsen tritt das stilisierende Element am auffälligsten bei einer in sich eng zusammengeschlossenen Gruppe von Amphoren hervor, welche Michaelis *Annali* 1880 S. 48 ff. ausführlich behandelt hat. Die Form stimmt bis auf den oberen Halsansatz und die Henkel, welche in Voluten gebildet über die Öffnung des Gefäfses hinüberragen, vollständig mit der sog. Kelebe überein. Ihre Entstehung reicht nicht in sehr frühe Zeit. Zwei schwarzfigurige Vasen München 530 (Lau, Die griech. Vasen Taf. 32, 2) und 538[1] sind die ältesten Beispiele dieser Gefäfsform. Ihnen reihen sich, in gleicher Weise wie sie nur am oberen Halsstreifen mit Figuren bemalt, zwei rotfigurige Amphoren München Nr. 542 und Gerhard, A. V. Taf. 204 an, welche letztere, wie der Stil und die in altem attischen Alphabet geschriebenen Inschriften beweisen, gegen Mitte des fünften Jahrhunderts gefertigt ist.[2] Erst in jüngerer Zeit erhält diese Form eine reichere bildliche Ausstattung und damit zugleich eine bevorzugtere Stellung. Die unter X E aufgezählten sieben Amphoren stimmen bis in die Wahl der Ornamente untereinander überein. Ihr Bilderschmuck beschränkt sich nicht auf Darstellungen am Hals[3], welche, zwischen reiches Ornament eingestreut, wie nebensächliches Beiwerk behandelt sind; die Hauptdarstellungen, in grofsem Mafsstabe ausgeführt, bedecken den Bauch des Gefäfses. Ein ungefähr richtiger Zeitansatz dieser Gefäfse ist nach Widerlegung der irrigen Ansichten von Schulz und Brizio bereits von Michaelis S. 55 gegeben: *molte ragioni, oltre a quelle della forma e del carattere stilistico, parlano a favore dell' età relativamente antica.* Etwas genauer hat Heydemann, Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura (6. Hallisches Winckelmannsprogramm) S. 4 die Datierung zu formulieren versucht, indem er die Mitte des fünften Jahrhunderts als Entstehungszeit annimmt. Wir können mit Sicherheit rund das Jahr 430 als Zeitpunkt ihrer Verfertigung aufstellen. Die Darstellungen am Hals sind, obwohl meist etwas flüchtiger gezeichnet, zu nahe mit den streifenförmigen Bildern jener Gruppe von Hydrien (XIII A) verwandt, als dass sie durch einen erheblichen Zeitraum von ihnen getrennt sein könnten. Die grofsfigurigen Hauptbilder aber zeigen, wie bereits Michaelis richtig bemerkt hat, durchaus keine eigentlichen stilistischen Verschiedenheiten von den

---

1) Vgl. Michaelis S. 49, Anm. 54.

2) Die gleiche Form der Amphora findet sich auf der Darstellung der mit dem Bilde eines Vasenmalerateliers geschmückten Hydria aus Ruvo *Annali* 1876 Taf. DE, sowie auf dem etwas jüngeren Kentaurenkrater in Wien Arch. Ztg. 1883 Taf. 18 und auf dem Relief von Giölbaschi mit dem Freiermord.

3) Bei der unpublizierten Berliner Amphora (Nr. 2371 F) ist statt des Figurenstreifens ein Ornamentband um den Hals gelegt.

schmalen Darstellungen am Hals. Auch hier hat das Streben nach Sauberkeit der Ausführung zu einem Aufnehmen archaisch gebundener Formen geführt, durch deren Einfluſs die Unbefangenheit und Frische der Zeichnung fast ganz verloren ging. Das Stilisierende wirkt hier besonders auffallend, wo es sich mit einer gewissen Groſsartigkeit der Formgebung verbindet; es war der letzte Versuch den groſsfigurigen Stil, der wesentlich im Anschluſs an den Krater[1] ausgebildet worden ist, mit den Forderungen der neuen Kunstrichtung in Einklang zu bringen. Für Vasen mit groſsen Bildflächen verwendete man in der jüngeren Zeit lieber etagenförmig gegliederte Darstellungen mit vielen Figuren: Gefäſse, wie die Talosvase sind vereinzelte Nachzügler einer überwundenen Richtung.

Jene Amphoren stehen nicht allein. Auf ihre nahe Verwandtschaft mit der sog. Kelebe wurde bereits oben hingewiesen, auch der kelchförmige Krater und der sog. Stamnos stellen durch ihre Form dem Künstler ähnliche Aufgaben. Man braucht aus der groſsen Zahl von Beispielen, welche herangezogen werden könnten, nur Gefäſse wie den Krater Millingen, *Peintures de vases* Taf. 49. 50 (Overbeck, Bildwerke Taf. 22, 8), den Stamnos Millingen, *Peintures de vases* Taf. 33. 34, die Kelebe München 748 (Brunn-Lau Taf. 32, 1) herauszugreifen, um sich von der allgemeineren Geltung dieser Stilart zu überzeugen.

Das Streben mit Hülfe längst auſser Brauch gesetzter archaischer Gewohnheiten eine gewisse Sauberkeit und Eleganz der Zeichnung zu erreichen, charakterisiert nicht einzelne bestimmte Gattungen von Gefäſsen, sondern beherrscht für die kurze Zeit, in welcher sich der Übergang zu der neuen Stilrichtung vollzieht, die gesamte Vasenmalerei. Nur lassen sich die wesentlichen Merkmale nicht immer mit derselben Leichtigkeit erkennen, wie bei den besprochenen Darstellungen. Allerdings Vasen, wie die Amphora Roulez, *Choix de vases peints* Taf. 6 (Eos und Kephalos) und die Hydrien, *Monumenti* IX Taf. 17, 1. 2 (Boreas und Oreithyia, Artemis und Leto spenden dem Apollon), Gerhard, A. V. Taf. 29. 30 (dieselbe Darstellung) reihen sich ohne weiteres jenen Gefäſsen als gleichartig an. Bei manchen hingegen könnte man schwanken, ob man es mit Werken einer in ihren Formen erstarrten archaischen Kunst oder mit solchen einer stilisierenden Richtung zu thun hat. Für ihre chronologische Bestimmung lassen sich aus der Geschichte der Gefäſsformen entscheidende Kriterien gewinnen.

Vergleichen wir die Gefäſse, welche seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bis zum Verfall der attischen Vasenmalerei gefertigt sind, mit denen der vorhergehenden Epoche, so begegnen wir einem starken Wechsel der Formen. Einzelne Gefäſsarten treten ganz zurück, andere erhalten sich in umgebildeter Gestalt, wieder andere bleiben in ihrer alten Form bestehen, erhalten aber durch eine neue Anordnung des Bilderschmucks ein verändertes Aussehen.

Zu den ersteren gehört die Schale, welche während der Übergangszeit stark zurückgedrängt, gegen Ende des fünften Jahrhunderts eine kurze Nachblüte

1) Vgl. Jahn, Einleitung S. CLXXXIV. Klein, Euphronios S. 52.

erlebt, um von da an fast ganz zu verschwinden, die Kelebe und der Stamnos, die ihre alte Stellung so lange noch behaupten, bis man zu vollständiger Beherrschung des neuen Stiles durchgedrungen ist, dann aber plötzlich aufgegeben werden, gerade als ob sich ihre gedrungene kräftige Form nicht zur Aufnahme jener graziösen, feinen Bilder eigne, wie sie zu Ende des fünften Jahrhunderts beliebt werden. Auch die schlanke Amphora mit dem vornehmen Schmuck einer Figur auf jeder Seite wird von der neuen Richtung nur auf kurze Zeit mit herübergenommen. Die Form wird später hie und da noch verwendet, aber ohne das alte Dekorationssystem, durch das sie in früherer Zeit ihre Bedeutung gewonnen hatte. An die Stelle tritt die in ihren Verhältnissen gedrücktere, in früherer Zeit nur selten verwendete[1], schlauchförmige Amphora, die sog. Pelike (vgl. Fig. 4)[2], deren Fabrikation, wie unter anderem die Vasenfunde in der Krim lehren, während des vierten Jahrhunderts in hervorragend schwungvoller Weise betrieben wurde.

Fig. 4.

Die Form des Krater erfährt eine Umgestaltung. An Stelle der kelchförmigen Gestalt (vgl. Fig. 5)[3] tritt die glockenförmige (vgl. Fig. 6)[4] und diese erhält

Fig. 5.

Fig. 6.

sich als eine der beliebtesten Gefäfsformen für die ganze Folgezeit, während die alte Kelchform nur geringe Verwendung findet. Die Hydria bewahrt ihre schön gerundete Form, aber es wird für sie eine feste Norm in der Anordnung der Dekoration geschaffen, welche seitdem Geltung behält. Das Bild wird, durch die Henkel seitlich begrenzt, über die Rundung hinübergelegt, so dafs es die Mitte des Ge-

1) Die Vase des Epiktetos, Gerhard, A. V. Taf. 299, hat diese Form.

2) Gerhard, A. V. Taf. 150.

3) Krater aus Orvieto, abgeb. *Monumenti* XI Taf. 38—40.

4) Krater des Bonner Museums mit der Darstellung der Leda auf der Vorderseite

fäſses bedeckt (vgl. Fig. 7).[1] Rhyton, Aryballos und Lekythos, für den zierlichen Bilderschmuck besonders geeignet, gewinnen eine vor den übrigen Gefäſsarten in hohem Grade bevorzugte Stellung. Die verschiedenen Umstände, unter deren Einwirkung dieser Wechsel der Formen sich vollzogen hat, läſst am deutlichsten die neue Gestalt des Krater erkennen. Dem veränderten Stilgefühle muſste die leichte, graziöse Form, wie sie sich nach Versetzung der Henkel und Entfernung des breiten Untersatzes wie von selbst ergab, weit mehr zusagen, als die schwere Gestalt des kelchförmigen Gefäſses. Durch die Versetzung der Henkel wird der ganze Raum des Gefäſses in zwei Flächen geteilt, welche dem Bilde nur eine beschränkte Ausdehnung gestatten. Es ist bereits hervorgehoben, daſs die kurz nach der Mitte des fünften Jahrhunderts eingetretene Stilwandlung einen Rückschritt der Vasenmalerei bedeute, indem ihre Vertreter seit dieser Zeit das künstlerische Bewuſstsein mehr und mehr verlieren und im Streben nach äuſserlicher Vervollkommnung der Form die frühere Ursprünglichkeit und Frische einbüſsen. Sie sind nicht mehr so lebhaft von der Freude am Gegenstande erfüllt. Nicht die Erzählung ist es, welche sie interessiert, sondern das Problem der Gruppierung einzelner Gestalten und der Ausführung gewisser Stellungen, das Problem der Komposition gegenstandsloser Situationsbilder, deren Hauptvorzug in der technischen Vollkommenheit beruht. Sie folgen hierin der Richtung, die Phidias mit dem Parthenonfriese vorgezeichnet hatte, die durch die Künstler der attischen Grabreliefs weitere Ausbildung gewann. Diese Bestrebungen führten dazu, daſs man sich auf eine sehr geringe Zahl von Motiven beschränkte, welche man nicht müde wurde zu wiederholen und in immer neuer Zusammensetzung zu der Darstellung der verschiedensten Scenen verwendete. Es liegt nahe, daſs man bei diesem Mangel an eigener Erfindung vorzugsweise solche Bildflächen wählte, welche für eine beschränkte Anzahl von Figuren die geeigneten waren. Daher kommt jene Vorliebe für die engbegrenzte Dekoration der Hydria, ebendaher die fast ausschlieſsliche Verwendung des glockenförmigen Kraters. Wie sehr eine schematische Behandlungsweise herrschend geworden war, zeigt die Ungleichmäſsigkeit, mit der die Bilder der beiden getrennten Flächen dieser Art von Gefäſsen ausgeführt sind. Man unterschied deutlich zwischen Vorderseite und Rückseite, einer Vorderseite, welche für den Beschauer berechnet war und daher das eigentliche Bild enthält, und der Rückseite, auf deren Betrachtung man nicht rechnete und sich deshalb begnügte, hier nur ein paar gleichgültige, flüchtig hingeworfene Figuren anzubringen, die hundertemal in gleichem Schema und in gleicher Gruppierung wiederkehren.

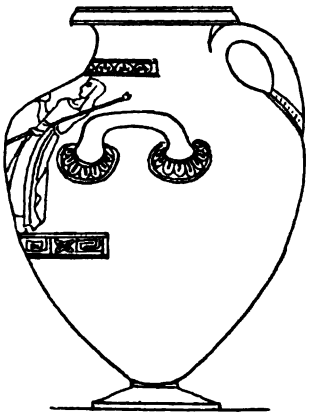

Fig. 7.

Man hat bisher, den Absichten ihrer Verfertiger folgend, auf diese Revers-

1) Gerhard, A. V. Taf. 29.

figuren wenig geachtet, und doch bieten sie für die chronologische Bestimmung der Vasen eine nicht unwesentliche Handhabe. Wann sind sie entstanden und an welcher Gattung von Gefäfsen sind sie zuerst ausgebildet? Auf den schwarzfigurigen Vasen ebenso wie auf den rotfigurigen strengen Stiles kennt man den Unterschied von Vorder- und Rückseite nicht, in jener Zeit werden beide Flächen mit gleichwertigen und gleichmäfsig ausgeführten Bildern bemalt. Eine Verschiedenheit in der Ausführung beider Seiten ist zuerst nachweisbar an jener Sorte von Amphoren, die auf jeder Seite mit der Darstellung einer einzelnen Figur geschmückt sind. Bei den ältesten Exemplaren dieser Gattung sind regelmäfsig beide Seiten mit der gleichen Sorgfalt behandelt, meist sind auch die Figuren der beiden Seiten in Beziehung zu einander gedacht. Auf der Amphora des Euxitheos entspricht die Briseis der einen Seite dem Achilleus der anderen Seite. Stellung und Bedeutung des Herakles auf der altertümlichen Amphora Gerhard, A. V. Taf. 124 bleibt unverständlich, läfst man die Figur des kämpfenden Kyknos auf der entgegengesetzten Bildfläche unbeachtet. Auch auf der herrlichen Amphora Luynes, *Vases* Taf. 36 mit der Darstellung des jugendlichen Siegers, der auf hohem Rofs sitzend in schüchterner Haltung die heraneilende Nike erwartet — ein Bild, welches an Grofsartigkeit der Auffassung und Feinheit der Linienführung den besten Werken der bekannten attischen Schalenmaler nicht nachsteht —, sind die Figuren beider Seiten durch Einheit des Gedankens verbunden.

Da man jedoch nur die eine Fläche auf einmal übersehen konnte, lag die Versuchung nahe, mit der einen Figur den Gedanken, den man aussprechen wollte, zu erschöpfen. Der Symmetrie halber fügte man dann auf der anderen Seite eine Figur hinzu, für die sich bald der bekannte Typus der sogenannten Mantelfigur herausbildete. Anfangs führte man sie mit der gleichen Sorgfalt aus wie das Bild der Vorderseite und bei vielen Vasen ist es schwer zu entscheiden, ob ihr der Maler für das Verständnis der Hauptfigur Bedeutung beilegen wollte oder nicht.[1] In der Regel dachte man sich die Figur wohl als Zuschauer und fügte sie ganz gewohnheitsmäfsig hinzu. Sie war schliefslich nichts anderes als ein Ornament und wie ein Ornament wurde sie auch ausgeführt, indem man nicht nur Gewandung und Haltung immer nach dem gleichen Schema bildete, sondern auch im einzelnen in der Linienführung für sie eine und dieselbe Manier beibehielt. Es ist charakteristisch, dafs diese Gewandfiguren die während der dreifsiger Jahre des fünften Jahrhunderts eingetretene Stilwandlung zuerst nicht mitmachen, gerade wie ein Ornament länger die einmal ausgeprägte Form bewahrt und in seiner Ausbildung nicht Schritt hält mit der viel rascheren Entwickelung, zu welcher die Kunst in der Wiedergabe tierischer und menschlicher Gestalten gelangt.

Um das angedeutete Verhältnis an einem besonders auffallenden Beispiele sich klar zu machen vergleiche man die Amphora des Brittischen Museums Arch. Ztg. 1880 Taf. 12, 1, Benndorf Ser. C. Taf. 8, 1 a. 1 b mit der Pelike der Berliner Sammlung 2354 F.,

1) In nicht klar ausgesprochener Bedeutung erscheint die Figur häufig auf Amphoren, entsprechend einem fliegenden Eros der gegenüberliegenden Bildfläche. Vgl. Furtwängler, Eros in der Vasenmalerei S. 15 f.

Arch. Ztg. 1876 Taf. 11. Die Reversfiguren — auf beiden Vasen eine Frau im Mantel — stimmen stilistisch vollständig miteinander überein: wollte man nach ihnen die Zeit der Gefäfse bestimmen, so müfste für beide unbedingt die gleiche Datierung angenommen werden. Und doch sind beide durch einen Zwischenraum mehrerer Jahrzehnte voneinander getrennt, wie dies die sehr erheblichen Stilunterschiede der Hauptdarstellungen beweisen. Dafs die Amphora des Brittischen Museums nicht, wie Flasch Arch. Ztg. 1880 S. 138 erklärt, dem vierten, sondern der Mitte des fünften Jahrhunderts angehört, ist aus der Zeichnung des Opferpriesters[1] ohne weiteres klar und man würde für diese Zeitbestimmung nicht einmal des Zeugnisses der beigefügten Inschriften ΟΕΟΙ ΧΑΡΜΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ und des Hinweises auf die übrigen stilistisch verwandten Vasen mit der gleichen Liebesinschrift[2] bedürfen, die alle zu gleicher Zeit und wahrscheinlich von ein und demselben Künstler geschaffen sind. Das Hauptbild der Berliner Vase — Athena ist dargestellt, einem athenischen Bürger eine Weisung gebend — ist ganz in dem Stile ausgeführt, wie er sich unter der Einwirkung der Fortschritte, welche die grofse Kunst seit Phidias' Auftreten gemacht hatte, in den letzten Decennien des fünften Jahrhunderts ausgebildet hatte.[3]

Die Reversfiguren sind gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts an der Amphora ausgebildet und zunächst ausschliefslich für die Amphora verwendet.[4] Sie sind für diese Gefäfsform charakteristisch, wenngleich nicht alle Amphorenmaler von dieser Bequemlichkeit Gebrauch machten.[5] Selbst unter den wenigen Gefäfsen, in welchen diese Gattung eine kurze Zeit fortlebt, nachdem ihre Fabrikation in Folge mangelnden Absatzes um 440 jene beträchtliche Störung erlitten hatte, sind einzelne mit einer Sorgfalt ausgeführt, welche um so mehr Bewunderung verdient, als man sich damals schon durchweg an die Vernachlässigung der Rückseite gewöhnt hatte. Die Amphora München 51, Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 9 läfst eine Unterscheidung in Avers und Revers nicht zu. Beide Seiten sind gleichmäfsig mit einer Jünglingsfigur verziert, deren eine im Motiv von den Hydrophoren des Parthenonfrieses abhängig ist.[6] Den Einfluſs Phidias'scher Kunst verrät die zweite Amphora Gerhard, A. V. Taf. 184 in jeder Linie der Zeichnung. Die Hauptfigur ist Achilleus, ihm entspricht auf der anderen Seite die Gestalt der Briseis[7], die zwar einfacher aber nicht weniger

1) Vgl. Petersen, Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich 1882 S. 52 ff. Wafsner, *De heroum apud Graecos cultu*, These VI.

2) Die Charmides-Vasen hat Cecil Smith, *Journal of hellenic studies* 1883 S. 97 gesammelt. Er denkt sie sich in den Jahren 400—380 verfertigt.

3) Vgl. S. 37.

4) Vgl. Luynes, *Vases* Taf. 23. 24. 25. 35. 37. 39. 41.

5) Vgl. *Monumenti* V Taf. 10, *Annali* 1839 Taf. Q, Gerhard, Etruskische und campanische Vasenbilder Taf. 8. 9, Antike Bildwerke Taf. 47, A. V. Taf. 244. 268. 275, *Compte-rendu* 1874 Taf. 7, 1. 2. 3, Millingen, *Vases Coghill* Taf. 22. 31.

6) Vgl. Benndorf S. 22.

7) Als solche ist die weibliche Figur, in welcher Brunn, Berichte der Münchener Akademie 1868 S. 64 die Thetis erkennen will, doch wohl gedacht. Vgl. unten S. 28.

sorgfältig ausgeführt ist. Eine vornehme Ruhe erfüllt die Darstellung, ein Streben nach Hoheit des Stiles, dem in gleicher Weise nur der Maler der drei Schalen Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. C und A. V. Taf. 291. 292 Ausdruck zu geben verstand. Aber diese Richtung war für die weitere Entwickelung der Vasenmalerei ohne bestimmenden Einfluſs. Auch das neue stattliche Gewand vermochte der Amphora nicht zu einer neuen Blüte zu verhelfen.

Die Dekorationsweise der Amphora macht es klar, daſs sich nur an dieser Sorte von Gefäſsen die äuſserliche Scheidung von Vorder- und Rückseite und der feste Typus der sogenannten Mantelfigur ausbilden konnte. Von der Amphora wurden die Reversfiguren auf andere Gefäſse übertragen, und zwar wurden, je nachdem der Raum es erforderte und es eine Entsprechung mit der Figurenzahl der Hauptdarstellung wünschenswert machte, der einen Gestalt mehrere im gleichen Schema ausgeführte hinzugefügt. Man gewöhnte sich schnell an diese Bequemlichkeit und nutzte sie um so mehr aus, als sie den Vasenmalern bei der zunehmenden Unselbständigkeit im Ausbilden eigener Motive sehr zu Hilfe kam. Die Kelebe, der Stamnos, der glockenförmige Krater und die Pelike sind diejenigen Gefäſse, welche die Teilung in Vorder- und Rückseite von der Amphora übernehmen. Länger als ein Jahrhundert wurden die langweilig nebeneinander gestellten Mantelfiguren mitgeschleppt zum Zeugnis, wie der strenge künstlerische Sinn früherer Zeiten der Oberflächlichkeit gewichen war.

Die Reversfiguren konnten allgemeinere Geltung nicht früher erlangen, als nachdem ihre Verwendung den Amphorenmalern zur stehenden Gewohnheit geworden war. Andrerseits ist es wahrscheinlich, daſs ihre Übertragung auf Gefäſse anderer Form zu einer Zeit stattfand, als die Fabrikation der Amphora noch in Blüte stand. Kurz nach der Mitte des fünften Jahrhunderts wird man daher begonnen haben, sie häufiger zu verwenden. Da der Krater und die sog. Pelike erst seit dem Ende des fünften Jahrhunderts eine dominierende Stellung einnehmen, hat man die ältesten Beispiele für die Benutzung der Reversfiguren, abgesehen von den Amphoren selbst, an der sog. Kelebe und dem Stamnos zu suchen.

Fig. 8.

Erstere Form bietet wenig Interesse. Bis in die letzten Zeiten ihrer Existenz bewahrt sie gewisse Eigenheiten des altertümlichen Stiles; ihre Verfertiger halten an der Umrahmung der Bilder fest, und verwerten für diese Umrahmung die alten, längst aus der Mode gekommenen Ornamente, auch den Streifen schwarzer Tierfiguren am oberen Rande des Gefäſses führen sie fort (vgl. Fig. 8)[1]. Gefäſse, welche nach diesem veralteten Muster dekoriert

1) Vase der Münchener Sammlung 748, abgeb. bei Brunn-Lau, Die griechischen Vasen Taf. 32, 1. Auf der Rückseite ist ein bärtiger Mann und drei Frauen in Mänteln dargestellt. Die Figur des Ebers und das Ornament auf der rechten Seite habe ich nach der Beschreibung Jahn's ergänzt.

sind, bestimmen den Charakter der ganzen Gattung, obschon es auch hier nicht an Versuchen gemangelt hat, die Fortschritte der rotfigurigen Technik in gröfserem Umfange mitzumachen. Diese Versuche wurden indessen niemals konsequent durchgeführt. Man liefs zwar den Bildrahmen fort und ermöglichte dadurch eine freiere Entfaltung der Darstellung, aber man unterliefs es, dabei zugleich die Ornamente stilgemäfs umzuformen.

Fig. 9.

Wichtiger ist der sog. Stamnos. Seine Bedeutung zeigt sich schon äufserlich darin, dafs er die einzigen Künstlernamen aufweist, welche, abgesehen von der Schale der Hegias und den Kantharoi des Epigenes und Sotades, auf Vasen der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts vorkommen. Hermonax und Polygnotos haben sich dieser Gefäfsform bedient. Dem Bilde des Polygnotos Gerhard, A. V. Taf. 243[1] sieht man nichts mehr von dem Zwange an, der während der Ausbildung eines neuen Stiles die Zeichnung zu beherrschen pflegt. Zierlich und fein, mit sicherer Hand sind seine Figuren ausgeführt. Noch fehlt ihnen die völlige Freiheit in der Formgebung, doch erkennt man in ihrer Zeichnung leicht die nächste Vorstufe zu der vollendeten Leichtigkeit und Eleganz der Kunst des ausgehenden fünften Jahrhunderts. Der Stil läfst als Entstehungszeit die zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts erkennen; damit stimmt der Charakter der Inschriften, in welchen attische Formen neben ionischen — ΛΑΣ neben ΛΑΣ — vorkommen. Die Vase des Polygnotos steht nicht allein: Gefäfse, wie die bei Gerhard, A. V. Taf. 58. 79. 80. 81. (Fig. 9)[2] 157. 162. 163. 164 abgebildeten stellen sich ihr ebenbürtig zur Seite. Mit ihnen hat der Stamnos das Ende seiner Entwickelung erreicht. An seine Stelle treten seit dieser Zeit die sog. Pelike und der glockenförmige Krater; der letztere ist in Exemplaren vertreten, deren Bilder mit dem Stamnos des Polygnotos wetteifern können. Vasen wie der Kephaloskrater *Bullettino Napoletano* I Taf. 1, der Triptolemoskrater ebenda Taf. 2, der Bonner Ledakrater und der Krater mit der bacchischen Siegesfeier Arch. Ztg. 1880. Taf. 16 unterscheiden sich von jenem Gefäfs des Polygnotos durch nichts als durch die Form.

Schwieriger als über Polygnotos ist das Urteil über Hermonax. Schon die Frage nach der Entstehungszeit seiner Bilder läfst sich nicht sicher beantworten; eine Entwickelung seiner Kunstart ist bei der gleichmäfsigen Ausführung der sechs mit seinem Namen bezeichneten Vasen vollends nicht zu beobachten. Früher als Mitte des fünften Jahrhunderts sind sie schwerlich entstanden. Das

1) Ein zweiter von Polygnotos bemalter Stamnos in Brüssel ist nicht veröffentlicht. Vgl. Klein, Vasen mit Meistersignaturen S. 81.

2) München 386, genauer als bei Gerhard ist die Abbildung bei Brunn-Lau, Die griechischen Vasen Taf. 28, welche der obigen Skizze zu Grunde liegt. Auf der Rückseite ein bärtiger Mann und zwei Frauen in Mänteln.

zeigen, abgesehen von dem Charakter der Inschriften, in denen das viergestrichene Sigma durchgehends verwendet ist, Freiheiten in der Zeichnung, welche dem älteren Stile fremd sind.[1] Andrerseits weist ihre Zeichnung noch keine der Eigentümlichkeiten auf, welche wir auf den nach 440 entstandenen Vasen hervortreten sahen. Die Figuren haben in Folge ihrer übertriebenen Schlankheit etwas Steifes an sich, aber sie sind nicht stilisiert wie die Gestalten ähnlicher Gröfse auf den Amphoren mit Volutenhenkeln. Die dem Phidias abgelernte Stellung des Körpers in Vorderansicht kennt Hermonax noch nicht, ebensowenig hat er bereits die Scheidung in Vorderseite und Rückseite vorgenommen, sondern bemüht sich sichtlich um einheitlich über das ganze Gefäfs fortgeführte Kompositionen, obwohl der tektonische Bau der von ihm verwendeten Gefäfse — Stamnos und Pelike — eine Teilung in zwei Bildflächen geradezu erforderte.[2] Dabei bleibt aber die Wirkung dieselbe, als wenn er Avers und Revers äufserlich geschieden hätte. Denn da er ausschliefslich Darstellungen wählt, deren Gegenstand auf eine geringe Anzahl von Figuren beschränkt ist, so mufs er, um den ganzen Raum zu füllen, beliebige Nebenfiguren hinzufügen, welche den Chor der Zuschauer bilden und sich inhaltlich gar nicht, formell nur durch sorgfältigere Ausführung von den üblichen Reversfiguren unterscheiden. Die Hauptpersonen vereinigen sich auf der einen Seite des Gefäfses, die Nebenpersonen füllen die andere. Es ist interessant, mit dem von Hermonax ausgeführten Bilde der Rätsellösung *Monumenti* VIII Taf. 45 die von Minervini, *Monumenti di Barone* Taf. 10 veröffentlichte Kelebe zu vergleichen, welche aufser der gleichen Darstellung auch die engste Stilverwandtschaft zeigt. Auf ihr sind auch äufserlich Vorder- und Rückseite getrennt, aber die Figuren der Rückseite in der Zeichnung von denen der Vorderseite nicht verschieden.

Mit den Vasen des Hermonax sind durch gleiche Anordnung des Bilderschmucks und stilistische Ähnlichkeit eine Anzahl von Gefäfsen in Stamnosform nahe verbunden, deren Entstehung in etwas jüngere Zeit hinabreicht. Wenigstens ist die Vase mit der Darstellung der Athenageburt Gerhard, A. V. Taf. 4, welche in Abhängigkeit von dem Parthenongiebel zu stehen scheint, schwerlich vor rund 430 entstanden.

Werfen wir auf die ganze Masse der behandelten Vasen einen Rückblick, so müssen wir gestehen, dafs die Zusammenstellung viel Verschiedenartiges zu umfassen scheint und vielleicht den Eindruck einer regelrechten Kunstentwickelung vermissen läfst. Aber wir dürfen nicht vergessen, unter welchen Bedingungen diese Vasen entstanden. Auf der einen Seite die Bestrebungen, mit den Fortschritten der grofsen Kunst Schritt zu halten und einen neuen Stil auszubilden, für welchen der richtige Ausdruck erst nach langsamer und mühevoller Umbildung

1) Vgl. die Charakteristik von Körte, Arch. Ztg. 1878 S. 111 ff. und Klein, Vasen mit Meistersignaturen S. 81.

2) Klein, Vasen mit Meistersignaturen S. 81: 'Die Darstellung läuft stets rund um das Gefäfs über oder unter den Henkeln weg, so dafs die Teilung in Avers und Revers nur äufserliche Geltung hat. Diese Gefäfsform wie die Dekorationsweise bedeuten gleichmäfsig den Bruch mit der Tradition der alten Amphorenmalerei.' Diese Bemerkung ist mir unverständlich.

der Formen gefunden werden konnte, auf der anderen Seite zunehmender Mangel an Sorgfalt und Originalität und ein ängstliches Festhalten am Gewohnten — kein Wunder, dafs unter derartig verschiedenen Einflüssen Werke von sehr verschiedenem Charakter und Wert entstanden sind. Wenn ihre Zusammenordnung lediglich auf Grund stilistischer Beobachtungen versucht ist, so geschah es, weil aus dem Inhalt der Darstellungen ebensowenig, wie aus den Zügen der Inschriften ganz sichere Indicien für die Entwickelungsgeschichte dieser Vasengattungen zu gewinnen sind. Schon vor der Mitte des fünften Jahrhunderts begann in Athen das Schwanken der Alphabete. Aus der Vermischung attischer und ionischer Formen auf einer Vase läfst sich zwar mit Bestimmtheit auf eine Entstehung vor dem Jahre 403 schliefsen, dagegen gewährt das Vorherrschen der einen Buchstabengattung vor der anderen doch nur eine geringe Sicherheit für den genaueren chronologischen Ansatz. Vollends gestattet das Vorkommen rein attischer Inschriften nicht unbedingt den Schlufs, dafs das betreffende Werk vor der Mitte des fünften Jahrhunderts gefertigt ist. Die Schalen mit polychromen Innenbildern auf weifsem Grund enthalten ausschliefslich in altattischem Alphabet geschriebene Inschriften[1], obwohl sie zum Teil sicher nicht früher, sondern wahrscheinlich etwas später verfertigt sind, als die jüngeren rotfigurigen Schalen des Brygos und Genossen, welche bereits ionische mit attischen Formen gemischt verwenden. Die Amphora bei R. Rochette, *Monumens inédits* Taf. 71 trägt die Inschrift ΤΕΛΑΜΟΝ ΑΙΑΣ ΤΕΥΚΡΟΣ und doch läfst ihre stilistische Ausführung, zu welcher die Amphoren mit Volutenhenkeln die nächsten Analogieen bieten, sie deutlich als ein Werk der dreifsiger Jahre des fünften Jahrhunderts erkennen. Auf der Hydria mit der Erichthoniosgeburt Gerhard, A. V. Taf. 151 ist die weibliche Gestalt, welche sich auf die Schulter des Zeus stützt[2], mit ΟΙΝΑΝΘΕ ΚΑΛΕ bezeichnet. Die Vase sieht auf den ersten Blick altertümlich aus, bei genauerer Betrachtung aber erkennt man leicht, dafs der Eindruck des Altertümlichen durch Stilisierung hineingetragen ist; die Ausführung des Schema, in welchem Zeus und Oinanthe zu einer Gruppe vereinigt sind, läfst sich vor Phidias für einen Vasenmaler schwerlich voraussetzen.

Die aufgeführten Vasen gehören alle der Richtung an, welche durch mehr oder weniger ausgedehnte Wiederaufnahme archaischer Formen den Bestrebungen der neuen Stilentwickelung gerecht zu werden suchte. Man könnte sogar vermuten, dafs die Maler das Archaisieren absichtlich auch auf die Buchstabenformen ausgedehnt hätten; aber eine solche Annahme hat an und für sich wenig Wahrscheinlichkeit, sie wird unmöglich dadurch, dafs auf den übrigen, stilistisch gleichartigen Gefäfsen attische und ionische Formen nebeneinander verwendet sind und dafs sich jenes Festhalten am alten Alphabet nicht auf Vasen dieser stilisierenden Richtung beschränkt.

---

1) Nur auf der mit dem Namen des Euphronios bezeichneten Schale kommt das viergestrichene Sigma vor.

2) Man vergleiche die ähnlichen Gruppen auf dem Krater Gerhard, A. V. Taf. 304, auf dem Bonner Ledakrater (Fig. 3), auf den jüngeren Vasen Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 27 und 29; auf dem Ostfries des Parthenon N. 44 und 45 M.

Der Aryballos des Berliner Museums (2326, abgeb. Arch. Ztg. 1881 Taf. 8) mit der Darstellung der Gesandtschaft an Achill trägt altattische Inschriften. Die Frische und Lebendigkeit der Zeichnung erinnert lebhaft an die Behandlungsweise, wie sie den Schalenmalern der besten Zeit geläufig war.[1] Robert (Arch. Ztg. 1881 S. 145) hat daher die Vase um 450 angesetzt. Gleichwohl dürfte mit dieser Datierung ein zu früher Zeitpunkt getroffen sein. Mit Recht hat Robert die Stellung des Odysseus, welcher dasitzt das Auge gespannt auf Achilleus gerichtet und das linke heraufgezogene Knie mit beiden Händen umfassend, mit der des sog. Ares vom Parthenonfriese verglichen. Indessen geht er zu weit, wenn er diese Figur unbedingt vom Friese abhängig sein läfst und, um diese Beziehung mit dem angenommenen Zeitansatz der Vase in Einklang zu bringen, die Vermutung aufstellt, es könnten Skizzen des Frieses schon um 450 vorgelegen haben und aus diesen bereits ein solches Motiv in das Kunsthandwerk übergegangen sein. Das ist doch eine unmöglich zu begründende Annahme. Die entscheidende Figur ist diejenige des Diomedes; sie ist bereits mit völligem Verständnis des von Phidias gelehrten Motivs für die Stellung in Vorderansicht durchgeführt. Die Vase kann also nicht viel früher als etwa um das Jahr 430 entstanden sein. Dafs sie sich stilistisch mit den früheren Vasen näher berührt, mag sich daraus erklären, dafs einzelne Maler länger als die meisten am Gewohnten festhielten, zumal in einer Zeit, in der die geltenden Formen eines neuen Stils erst noch gesucht wurden.

An der Thatsache, dafs die alten attischen Buchstabenformen in einzelnen Fällen ausschliefslich noch verwendet wurden, als die ionischen bereits längst in allgemeineren Gebrauch gekommen waren, kann nach den angeführten Beispielen, denen sich vermutlich noch weitere zufügen lassen, nicht gezweifelt werden. Dafs die Maler absichtlich und bewufst an der alten Schreibweise festgehalten hätten, etwa um 'ihrer Ware ein Ursprungsattest mit den offiziellen Charakteren zu verleihen', wie v. Wilamowitz, Homerische Untersuchungen S. 304 meint, dürfen wir kaum annehmen. Auch hier wird die Gewohnheit bestimmenden Einfluſs geübt haben. Mancher, der in seiner Jugend das attische Alphabet gelernt hatte, mochte wohl unbeirrt durch die inzwischen eingebürgerten Neuerungen sich sein Leben lang der alten Zeichen bedienen.

Wir haben die Vase des Polygnotos und eine Anzahl gleichartiger Gefäfse, unter denen besonders der Bonner Ledakrater hervorgehoben werden möge, als Beispiele für die vollendete Umgestaltung des Stiles angeführt. Zu der höchsten Stufe der Entwickelung, deren die neue Richtung fähig war, sind sie noch nicht gelangt. Eine gewisse Befangenheit der Zeichnung haftet ihnen noch an, welche erst nach längerer Übung, erst durch völliges Vertrautwerden mit den neuen Formen abgestreift werden konnte. Die Maler der in dem beigefügten Verzeichnis mit einem Stern bezeichneten Gefäfse haben das letzte Ziel erreicht. Diese Vasen

1) Furtwängler (Katalog der Berliner Vasensammlung) bezeichnet ihren Stil als dem des Brygos verwandt.

sehen zwar nicht alle gleichartig aus. Bei einigen, wie bei dem Kantharos des Epigenes, kann man schwanken, ob sie nicht vielmehr der durch Polygnotos' Gefäfs bezeichneten Gattung zuzuordnen sind. Andere wie die Schale mit dem Parisurteil Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 33—35 und die Linosschale *Monumenti* 1856 Taf. 20 haben manche Besonderheiten in der Zeichnung, die sich aus der verschiedenen Befähigung der Künstler erklären. Auch sind nicht alle mit gleicher Sorgfalt ausgeführt, doch kann ihre Zusammengehörigkeit für keinen, der sie genauer prüft und mit Werken früherer oder späterer Zeit vergleicht, zweifelhaft sein. Die Durchführung des von Phidias gelehrten Motives der in Vorderansicht gezeichneten Figuren wird auf das höchste Mafs von Schönheit gebracht. Je freier die Künstler dieses Motiv beherrschen, desto häufiger wenden sie es an. Bei den Vasen dieser Gattung aber ist die Vorliebe für dasselbe so grofs, dafs nicht selten die ganze Komposition der Bilder durch sie beherrscht wird. Man verzichtet darauf, lebhaftere Handlungen zu schildern, man vermeidet heftig bewegte Figuren, man vernachlässigt es sogar oft, Gestalten in einer dem Gegenstand entsprechenden Haltung darzustellen, nur um dieses Lieblingsmotiv möglichst oft verwenden zu können. Die Kodrosschale, stilistisch die vollendetste von allen, liefert das sprechendste Beispiel dafür, wie sehr die Form den Gedanken gleichsam tyrannisiert. Die Inschriften belehren uns darüber, welche Gestalten sich der Maler vereinigt gedacht hat; die Athena scheint den heraneilenden Menestheus zum Kriegszug anzutreiben, dasselbe scheint auf der anderen Seite die Medea zu thun, welche einen Helm emporhaltend dem vorschreitenden Phorbas zublickt, Lykos und Aias, Aigeus und Theseus stehen ruhig nebeneinander, wir ahnen nur, dafs es sich um den Abschied des Sohnes vom Vater handelt, ohne dafs irgend eine charakteristische Bewegung auch nur einer der Gestalten dieser Deutung einen festen Anhalt böte. Rechts schliefsen Melite und Aithra die Darstellungen ab, rein dekorative Füllfiguren, von denen erstere, mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt, dem Künstler sichtlich nur ein formelles Interesse gewährte (vgl. Fig. 12). Wie in dem Personenverzeichnisse eines Dramas, aus dessen Zusammenstellung man die Handlung errät, sind hier die Figuren nebeneinandergereiht.

Auch in der Darstellung langbekleideter weiblicher Gestalten hatte man die bedeutendsten Fortschritte gemacht. Erst jetzt hatte man gelernt, durch eine richtige Anlage der Gewandfalten der Bewegung des Körpers Ausdruck zu geben. Auch darin war die plastische Kunst des Phidias als Führerin vorangegangen. Die früheren Vasenmaler begnügten sich meist damit, das Gewand in der alten Manier wie eine bewegungslose Masse zu zeichnen (vgl. Fig. 10)[1], mitunter wagten sie bereits schüchtern den Versuch, die Falten entsprechend den Bewegungen des Körpers zu bilden, ohne dafs ihnen dies wirklich gelang (vgl. Fig. 11).[2] Gegenüber diesen Versuchen bezeichnet eine

1) Figur auf der Aufsenseite der Schale Gerhard, A. V. Taf. 297. 298.

2) Gestalt der Hekabe auf der Amphora Gerhard, A. V. Taf. 189; vgl. unter anderen besonders die Hydria Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse II Taf. 17, 18 und die Braunschweiger Hydria Arch. Ztg. 1881 Taf. 16.

Figur wie die Melite der Kodrosschale (vgl. Fig. 12), die wie nach einem plastischen Vorbild kopiert aussieht, einen erheblichen Fortschritt. Man läfst das Gewand in schweren geraden Falten herabfallen und deutet durch quer gelegte kleinere Falten die Haltung des vortretenden Beines an. Damit war der allgemein gültige Ausdruck für die Gewandbehandlung gefunden, an dem alle späteren Vasenmaler festhielten. Dieser Fortschritt steht im Zusammenhange mit der Aufnahme jener Stellung in Vorderansicht und aufserdem mit dem Wechsel der Kleidung, der um die Mitte des fünften Jahrhunderts in Athen eingetreten war. Der ionische Chiton mit den weiten Ärmeln und dem bis zu den Knieen

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

herabreichenden grofsen Bausch, wie er bis zu dieser Zeit in Athen Mode war, liefs die Körperformen wenig hervortreten; wurde der bis zu den Füfsen herabhängende Mantel noch darüber geworfen, so blieben sie vollends verdeckt. Der dorische Chiton dagegen mit seinem kurzen Überschlag und seinen von der Hüfte gerade herabfallenden tiefen Falten liefs jede Bewegung des Körpers deutlich erkennen; wurde der Bausch beibehalten, so rückte man ihn doch so weit in die Höhe, dafs er die freie Entwickelung des Faltenwurfs an den unteren Gewandpartieen nicht hinderte. Das gegürtete, an der Seite geöffnete Gewand, wie es die Melite der Kodrosschale trägt, haben die attischen Mädchen gewifs nicht als alleiniges Kleidungsstück, sondern nur als Obergewand verwendet. Gleichwohl

stellten die attischen Künstler seit Phidias' Zeit mit Vorliebe jugendliche Gestalten nur mit diesem einen Gewand bekleidet dar, indem sie zu dieser der Wirklichkeit nicht entsprechenden Anordnung durch ihre mehr auf die Schönheit der Form als auf eine bis ins Einzelne treue Wiedergabe des Thatsächlichen hinneigende Richtung geleitet wurden. Da dieses Gewand so in Athen nicht getragen wurde, verwendeten sie es auch nicht konsequent nur für jugendliche Figuren. Auf dem Cumaner Krater *Bullettino Napoletano* I Taf. 2 sind Demeter und Kora, welche des Triptolemos Ausfahrt beiwohnen, beide in gleicher Weise nur mit diesem einen Gewande bekleidet dargestellt. Man sieht daraus, dafs aus der Tracht kein zwingender Schlufs auf das Alter und die Benennung weiblicher Figuren bei Vasen dieser Klasse gestattet ist. Brunn's Argument[1], dafs die Gewandung der weiblichen Gestalten auf den Amphoren Overbeck, Bildwerke Taf. 16, 2 und 20, 1 Frauen und nicht Mädchen zukomme und dafs daher beide Male nicht Briseis, sondern Thetis zu erkennen sei, fällt daher fort; auch die Haube ist nicht, wie Brunn annimmt, hinzugefügt, um ein matronenhaftes Aussehen zu erzielen, auch sie wird ohne Unterschied verwendet, aber, gerade wie jenes Gewandstück, seltener für ältere, als für jugendliche Personen. Je nach Neigung und nach dem Grade der künstlerischen Fertigkeit wählten die attischen Künstler diese Tracht mehr oder weniger häufig für ihre Darstellungen. Ganz anders verhielt es sich in dieser Hinsicht mit dorischen Künstlern. Die peloponnesischen Jungfrauen trugen in Wirklichkeit das eine an der Seite geöffnete Gewand ohne weitere Zuthat. Es erklärt sich daher leicht, wenn die Verfertiger der Skulpturen von Olympia, bei welchen zudem nicht wie bei den attischen Künstlern das Gefühl für Schönheit der Form jenen herrschenden Einfluſs übte, diese Tracht ausschliefslich für jugendliche Gestalten verwendeten, denen allein sie zukam. Denn gewifs wird man Studniczka[2] beistimmen, welcher abweichend von Boehlau[3] das offene Gewand mit Überschlag, wie es beispielsweise die jugendliche Hesperide der Ostmetope trägt, mit der durch litterarische Überlieferung bezeugten Tracht der peloponnesischen Mädchen identifiziert. Keine von den deutlich als bejahrte Frauen charakterisierten Figuren trägt dieses ἱμάτιον, sondern sie alle sind mit dem gegürteten, an beiden Seiten geschlossenen dorischen Chiton bekleidet: so die beiden Alten in den Ecken des Westgiebels, so auch die Athena der Ostmetope, eine Übereinstimmung, welche der von Studniczka vorgenommenen Umdeutung der Sterope und Hippodameia als weiteres Argument zu Gute kommt. Die attischen Künstler wiederum verwerteten den dorischen Chiton ebensowenig ausschliefslich für Frauenkleidung, wie jenes ἱμάτιον für Mädchentracht. Die Mädchen vom Parthenonfriese tragen bekanntlich teils den ionischen, teils den dorischen Chiton, auf den Vasen bleibt der ionische Chiton für lange das vorzugsweise verwendete weibliche Kleidungsstück, bis er gegen Ende des fünften Jahrhunderts ganz verschwindet und der dorische Chiton, für Mädchen und Frauen unterschiedslos

1) Berichte der Münchener Akademie 1868 S. 64.

2) Arch. Ztg. 1884 S. 284.

3) *Quaestiones de re vestiaria Graecorum* S. 79 ff.

verwendet, neben dem ἱμάτιον an die Stelle tritt. Der Mantel, der auf den früheren Vasen unter den weiblichen Kleidungsstücken eine grofse Rolle spielte, bleibt fast ganz fort; nur für die Figuren des Reverses wird er aus alter Gewohnheit ständig beibehalten; kommt er bei Figuren der Hauptseite vor, so ist er nicht selten mit Absicht gewählt, um das Matronale der Gestalt hervorzuheben; so trägt ihn auf der Kodrosschale die Aithra, auf der Erichthoniosschale die Ge. Nur dient er nicht immer diesen Zwecken: auf der Hydria mit der Ausfahrt des Triptolemos *Monumenti* I Taf. 4 tragen Demeter, Kora, Hekate den dorischen Chiton, die beiden Frauen rechts und links von der Mittelgruppe, anscheinend Dienerinnen, sind nach dem altgebrauchten Schema mit ionischem Chiton und Mantel bekleidet dargestellt.

Es erhellt aus dem Gesagten, dafs für die Entwickelung der attischen Tracht wenigstens während der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Vasen nur bedingt zu verwerten sind. Unmittelbaren Gewinn aber ziehen wir aus dem Wechsel der Kleidung für die Chronologie der Gefäfsbilder, indem sich je nach dem Vorherrschen der von früher her üblichen Art der Gewandung, für deren verhältnismäfsig langes Festhalten namentlich die an den Amphoren ausgebildete Gewohnheit der Zeichnung von bestimmendem Einflufs war, auf ein höheres oder geringeres Alter der Vasen schliefsen läfst. Die vollständige Durchführung aber der veränderten Tracht giebt für die Gemeinsamkeit der an letzter Stelle behandelten Klasse von Vasen und für die spätere Entstehungszeit derselben gegenüber den anderen besprochenen Gattungen ein sicheres Zeugnis.

Ich habe diese Gefäfse ins Ende des fünften Jahrhunderts gesetzt, eine Datierung, die durch noch anderes, als durch die Inschriften, auf denen vorwiegend ionische Buchstaben neben einzelnen attischen erscheinen, gesichert ist. Stilistisch bedeuten sie, wie ich zu zeigen suchte, den Höhepunkt derjenigen Kunstrichtung, deren Entwickelung seit den dreifsiger Jahren begann. Sind also jene Vasen, an welchen sich die erste Ausbildung dieses neuen Stiles verfolgen läfst, auf Grund ihres noch erkennbaren Zusammenhanges mit den Gefäfsen der Blütezeit attischer Schalenmalerei richtig angesetzt, so unterliegt auch die gegebene Zeitbestimmung für diese keinem Zweifel.

Nach der bisher geläufigen Chronologie wurden die meisten derjenigen Vasen, welche ich den letzten Decennien des fünften Jahrhunderts zugeschrieben habe, in die erste Hälfte des vierten gesetzt.[1] Wäre diese Datierung richtig, so würde, abgesehen von stilistischen Unverständlichkeiten, das Verhältnis des Vasenexportes mit der politischen Machtstellung Athens in unvereinbaren Widerspruch treten. Dann hätte nämlich gerade während des peloponnesischen Krieges die

1) Furtwängler, dessen Katalog der Berliner Vasensammlung mir erst nach Vollendung meiner Arbeit zukam, weist sie ebenfalls dem fünften Jahrhundert zu. Doch scheint er im ganzen die Vasen älter anzusetzen, als ich es gethan habe, da er Werke wie die Schale des Aristophanes und Erginos (2531) und die Amphora aus Sunion mit der Hochzeitsdarstellung (2373, Arch. Ztg. 1882 Taf. 5) noch der mit 'ältere Hälfte des schönen Stiles' bezeichneten Gattung zuteilt, für deren Endtermin er das Jahr 400 aufgestellt hat.

Thonwarenindustrie brach gelegen und wäre fast unmittelbar nach der Demütigung und Schwächung des Reiches zu einer ungeahnten Blüte wieder emporgestiegen zu einer Zeit, in welcher Athen keineswegs eines lange dauernden Friedens genofs, unter dessen heilsamem Einflusse allein eine derartige Wiedergeburt verständlich wäre. Vielmehr war Athen in der ersten Hälfte des peloponnesischen Krieges stärker als jemals nachher; erst der unglückliche Ausgang des sicilischen Zuges, die folgenden Kriegsjahre und schliefslich die Einnahme der Stadt mufsten den Betrieb des Handels und der Fabrikation lähmen. In der That ist denn auch die Anzahl der Vasen, welche sich als während des dekeleïschen Krieges verfertigt zu erkennen geben, im Verhältnis zu der Masse der übrigen verschwindend gering. Es genügten nicht ein paar Jahre für Athen, sich von den harten Schlägen einigermafsen zu erholen. Auch in den nächstfolgenden Decennien hat die Vasenindustrie keinen bedeutenden Aufschwung genommen[1], erst gegen Mitte des vierten Jahrhunderts beginnt sie wieder an Bedeutung zuzunehmen, nachdem aufser Italien auch andere Absatzgebiete, wie namentlich die Krim, gefunden waren.

Bei der stetig zunehmenden Entartung der Zeichnung ist eine auch nur annähernd genaue chronologische Bestimmung dieser späteren Vasen nicht möglich. Nur so viel läfst sich je nach der stärker oder schwächer hervortretenden Flüchtigkeit und nach einzelnen bestimmten Eigentümlichkeiten des Stiles ungefähr entscheiden, ob sie dem Anfang oder der Mitte oder dem Ende des vierten Jahrhunderts angehören. Neue entwickelungsfähige Formen werden wenig gefunden, man begnügt sich im allgemeinen damit, das Vorhandene fortzuführen. Das seit Phidias geltende Schema für die Stellung des Körpers in Vorderansicht behielt man in der alten Ausdehnung bei, nur verfiel man mit der Zeichnung in ärgste Übertreibung, indem man das Hervortreten der Hüfte mafslos betonte und bei langbekleideten Figuren das Motiv der quer über das vortretende Bein gelegten Falten in's Unnatürliche steigerte.[2] Die Strenge der Komposition wurde gelockert. Bei gröfseren Darstellungen bediente man sich gern einer etagenförmigen Anordnung, um die Figuren malerisch über das ganze Gefäfs zu gruppieren. Aber bei aller Flüchtigkeit und Ungesetzmäfsigkeit im einzelnen wahrte sich die attische Vasenmalerei eine gewisse Eleganz der Formgebung, welche sie deutlich von der um die Wende des vierten und dritten Jahrhunderts in Unteritalien aufkommenden Vasenmalerei unterscheidet.

II.

Dafs sich in den bemalten attischen Vasen die Entwickelung der hohen Kunst gleichsam wiederspiegelt, ist eine ebenso bekannte wie natürliche Thatsache.

1) Mit Recht macht v. Wilamowitz 'Aus Kydathen' S. 20 Anm. 34 für die Vasenchronologie geltend, dafs es in dem zehnjährigen ionischen Kriege einen nennenswerten Export nicht gegeben haben kann.

2) Es genügt dafür, auf Beispiele wie die Hydria des Meidias und die Schale des Aristophanes und Erginos hinzuweisen.

Schon längst hat man auf die stilistische Verwandtschaft der archaischen Bilder mit den alten bemalten Grabstelen hingewiesen, in den Versuchen der Schalenmaler, alle denkbaren Bewegungen und Stellungen des menschlichen Körpers wiederzugeben, ein gleiches Interesse erkannt, wie es der Kunstart des Myron eigen war, mit Vasen von der Gattung der Kodrosschale die Werke des Phidias verglichen.[1] Ebenso läfst sich auf den zierlichen, mit Goldschmuck verzierten Gefäfsen, wie sie um die Mitte des vierten Jahrhunderts verfertigt sind, ein Abglanz Praxitelischer Kunst erkennen[2]; auf manchen der jüngsten attischen Vasen, sowie namentlich auf den Ruveser Prachtgefäfsen mit ihren dramatisch aufgebauten Kompositionen und viel verwendeten phantastischen Gestalten von halbtierischer Bildung verrät sich das gleiche Streben, wie in den plastischen Werken der hellenistischen Zeit, deren gewaltige Leistungsfähigkeit wir jetzt in den Reliefs von Pergamon bewundern.[3]

In den meisten Fällen ist aus derartigen Vergleichen nicht mehr als die Thatsache der parallel laufenden Entwickelung der Kunst und des Handwerkes zu konstatieren, wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dafs je nach der Höhe der Kunststufe die Berührung naturgemäfs eine verschiedene ist. Nur bei einer einzigen Klasse von Vasen läfst sich ein direkter Einfluſs der monumentalen Kunst nachweisen: der Zusammenhang, in welchem die gegen Ende des fünften Jahrhunderts gefertigten Gefäfsbilder mit den Werken des Phidias und seiner Schule stehen, ist bedeutender, als dafs er sich durch das bloſse Fortschreiten zweier Kunstgattungen in derselben Richtung erklären liefse. Manche Einzelheiten, welche auf eine unmittelbare Abhängigkeit der Vasenmaler von jenen Werken hinführen, habe ich bereits erwähnt; sie erhalten ihr rechtes Licht erst dann, wenn sie in eine zusammenfassende Betrachtung eingeordnet werden.

Beginnen wir mit dem Inhalt der Bilder. Ein kurzer Überblick über die im Anhang aufgezählten Beispiele genügt, um zu erkennen, ein wie gänzlich verändertes Interesse die Vasenmaler dieser Zeit gegenüber den früheren leitet. An Stelle der alten aus der epischen Poesie bekannten Erzählungen, welche die Künstler der vorhergehenden Epoche nicht müde wurden, wieder und wieder vorzutragen, treten jetzt Schilderungen, welche sich nicht an bestimmte mythische Vorgänge anlehnen, Scenen des täglichen Verkehrs, des ruhigen Bei-

1) Vgl. O. Jahn, Einleitung zum Münchener Vasenkatalog S. CXCI, Archäologische Aufsätze S. 182 Anm. Kekulé in Baedeker's Griechenland S. XCIX.

2) Man vergleiche besonders die beiden aus Athen stammenden Aryballoi Berlin 2705, Arch. Ztg. 1879 Taf. 10 und Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 29.

3) Als schlagendstes Beispiel führe ich nur die von Minervini *Memorie academiche* veröffentlichte apulische Vase mit der Darstellung von Andromeda's Befreiung an. Der mit dem schlangenförmigen Ungeheuer kämpfende Perseus erinnert lebhaft an den von Athena bedrohten Giganten vom pergamenischen Fries und läfst um so mehr an ein — natürlich nur indirektes — Zurückgehen auf dieses Werk denken, als das Schema der Bewegung, das für einen im Kampfe Unterliegenden erfunden ist, auf der Vase höchst unpassend auf den Sieger übertragen ist; der Sieg wird erst durch die heranschwebende Nike klar gemacht, die auf dem Fries ebenso der Athena zufliegt.

sammenseins anmutig gruppierter Figuren, die in vertraulicher Unterhaltung sich ergehen, heimkehrende Freunde begrüfsen oder zur Verabschiedung fortziehender Genossen versammelt sind. Mythische Darstellungen begegnen seltener, unter ihnen am häufigsten solche, welche auf gleichzeitigen Werken der Skulptur und der grofsen Malerei behandelt waren. Die Theseusthaten und Amazonenkämpfe werden beliebte Gegenstände, die attischen Sagen überhaupt bevorzugt. Bei der Auswahl der Darstellungen war aber nicht der Stoff, sondern das formelle Interesse das eigentlich mafsgebende. Die Ausbildung bestimmter Typen ruhigstehender Figuren war für die Vasenmaler dieser Zeit ein Problem, dessen Lösung sie mehr als alles andere beschäftigte. Immer von neuem versuchten sie sich an dieser Aufgabe, aber je näher sie dem Ziele kamen, je mehr sie sich in der Zeichnung vervollkommneten, desto mehr büfsten ihre Bilder an Reichhaltigkeit und Verständlichkeit des Inhalts ein. Nur um Situationen, nicht um Handlungen darzustellen, konnte man jene Figuren verwenden; je gröfseren Spielraum man ihnen gab, um so enger wurde der Kreis der darstellbaren Gegenstände. Für die Schilderung von Scenen ruhigen Beisammenseins liefsen sie sich passend verwerten, zur Behandlung mythologischer Stoffe waren sie wenig geeignet. Man liefs daher diese zurücktreten oder stellte sie so dar, dafs sie sich wenig von jenen Bildern allgemeineren Inhalts unterschieden. Die Deutlichkeit des Gegenstandes mufste darunter Schaden leiden. Es ist kein Zufall, dafs gegenüber den Werken der unmittelbar vorhergehenden Periode die Vasen dieser Zeit verhältnismäfsig viel Inschriften aufweisen: wiederholten die Maler nicht Scenen, deren Motive durch die grofse Kunst vorgebildet oder durch alte Tradition festgestellt leicht kenntlich waren, so hatten sie Inschriften dringend nötig, um die Bedeutung der in ihren typischen Formen sich stets gleich bleibenden Figuren klar zu machen. Oft geben selbst die Inschriften noch nicht völlige Aufklärung über die Intentionen des Künstlers. So bleibt es unentschieden, ob der Maler des Aryballos aus Nocera (*Bullettino Napoletano N. S.* V, 2) einen bestimmten Zug der Sage im Auge hatte oder ob er nur einen beliebigen Besuch des Achilleus bei Nereus[1] gemeint hat.

Erinnert die Kompositionsart dieser Vasen lebhaft an die Ausführung mancher Scenen am Parthenonfriese, so zeigt sich die Verwandtschaft noch deutlicher in der Beschränkung äufserlicher Zuthaten, deren sich die älteren Künstler reichlich bedienten, um die einzelnen Figuren ihrem Wesen und ihrer Bedeutung nach möglichst klar zu charakterisieren. Attribute kommen im wesentlichen zur Unterscheidung der Gottheiten in Betracht. Bei den zwölf Göttern des Parthenonfrieses sind sie auf das geringste Mafs beschränkt. Die älteren Vasenmaler können sich in der Häufung der Attribute nicht genug thun: Athena prangt in voller Rüstung, Poseidon trägt aufser dem Dreizack einen Fisch, Zeus hält neben dem Scepter noch den Blitz als Abzeichen seiner Würde. Ganz anders sind dagegen

---

1) So deutet Robert, Bild und Lied S. 33 Anm. 39, während Welcker, Alte Denkmäler V S. 327 und ihm folgend Brunn, Sitzungsberichte der Münchener Akademie 1868 S. 66 an den Auszug des Achilleus in den trojanischen Krieg dachten.

die Götter auf den Vasen behandelt, welche der Entstehung der Parthenonskulpturen zeitlich nahe stehen. Auf der Kodrosschale erscheint Athena im langen Frauengewande mit Kopfbinde geschmückt, nur Aegis und Lanze kennzeichnen die Göttin. Ebenso hat sie der Maler der Erichthoniosschale (Benndorf Ser. B. Taf. XII) dargestellt. Neben Athena steht auf letzterer Vase Hephaistos, er ist kenntlich nur durch seine Inschrift und durch den Platz, den er neben der Göttin einnimmt, äufserlich unterscheidet er sich in nichts von dem Erechtheus, Aigeus und Pallas, welche den übrigen Raum der Schale zusammen mit den Kekropstöchtern ausfüllen. Erinnert eine solche Auffassung nicht auffallend an den Hephaistos des Parthenonfrieses, der ebenfalls nur durch die räumliche Verbindung mit Athena als Hephaistos erkannt wird, im übrigen durch nichts von den athenischen Bürgern, die rechts und links die Göttergruppe umgeben, unterschieden ist? Noch unmittelbarere Anklänge an den Parthenonfries enthält die Schale aus Vulci bei Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. H. Hier sind fünf Götterpaare beim Mahle gelagert. Von den weiblichen Gottheiten ist nur Hera durch Scepter und Stephane charakterisiert, die übrigen — Aphrodite, Ariadne, Amphitrite, Persephone — sehen aus wie beliebige attische Mädchen und sind durch nichts kenntlich als durch die beigeschriebenen Namen. Von den Göttern trägt Ares gar kein Attribut, welches ihn als Kriegsgott kennzeichnete. Sein Haupt ist geschmückt mit einer Binde, ein Stab oder Scepter ruht in seiner Rechten, ein Mantel umhüllt den unteren Teil seines Körpers. Die Waffen, welche die Bedeutung der Figur sofort veranschaulicht haben würden, sind fortgelassen 'um des Kriegsgottes Mufse und Behagen an Aphroditens Annäherung auszudrücken', wie Gerhard bemerkt. Es ist nicht unmöglich, dafs der Künstler durch einen solchen Gedanken veranlafst wurde, Ares aller seiner Attribute entkleidet darzustellen, obwohl im Hinblick auf den Hephaistos der Erichthoniosschale ein Zweifel daran berechtigt wäre. Immerhin ist es bezeichnend, dafs er überhaupt auf diesen Gedanken kam, welcher älteren Malern wie dem Oltos, auf dessen Schale (Benndorf Ser. D. Taf. 1) gleichfalls die Götter beim Gelage versammelt und unter ihnen Ares und Aphrodite zu einer Gruppe vereint dargestellt sind, noch gänzlich fern lag. Zum mindesten lehrt die Figur, dafs man gegen Ende des fünften Jahrhunderts keinen Anstofs daran nahm, Ares ohne Waffen zu bilden, wenn er in friedlicher Handlung gedacht war, und dafs daher der Deutung Flasch's (Zum Parthenonfries S. 10 ff.), welcher in der Figur 27 M. des Parthenonfrieses Ares erkennt, das Fehlen charakteristischer Attribute nicht entgegensteht. Den übrigen auf der Schale dargestellten Göttern sind neben den Inschriften Attribute in möglichst beschränkter Zahl beigegeben: Dionysos trägt nur den Thyrsos, Poseidon den Dreizack, Zeus das Scepter, Pluton das Füllhorn. Aber nicht nur die gemeinsame Auffassung und Gestaltung der Götterfiguren, sondern auch stilistische Eigentümlichkeiten setzen die Schalendarstellung mit der Mittelgruppe des Ostfrieses vom Parthenon in engste Verbindung. Die Gruppierung der einzelnen Paare und die Haltung, welche die sitzenden Götterfiguren einnehmen, ist von der auf Vasenbildern üblichen Darstellungsform ebenso weit entfernt wie mit den entsprechenden

Teilen des Frieses nahe verwandt. So konnte nur ein Vasenmaler komponieren, welcher den Fries gesehen hatte.

Die inhaltliche Abhängigkeit von den Werken der grofsen Kunst ist bei den Vasenbildern dieser Zeit nicht eine gleichartige. Jene Darstellungen einfacher Situationen entsprechen im Charakter der gesamten Kunstrichtung des ausgehenden fünften Jahrhunderts, sie sind nicht notwendig unter dem direkten Einflusse eines bestimmten Werkes wie des Parthenonfrieses entstanden. Andrerseits wiederholte man gern Stoffe, welche in der monumentalen Kunst vorgebildet waren und hier zog ein grofses Werk ganze Reihen von gleichartigen Schilderungen der geringeren Kunst nach sich. Nur so ist, wie hervorgehoben, die auffallend reiche Behandlung der Theseusthaten und Amazonenkämpfe auf den Vasen dieser Zeit zu verstehen, nur so die zunehmende Beliebtheit von Opferscenen, für welche die Balustradenreliefs vom Tempel der Athena Nike die Anregung boten.

Meist waren es freie Wiederholungen desselben Gegenstandes, welche auf diese Weise entstanden, doch fehlt es auch nicht an Versuchen, die Komposition des

Fig. 13.

Originals möglichst getreu wiederzugeben. Dabei ist es dann nicht mehr allein das Interesse am Stoff, welches den Künstler zur Nachbildung reizt, sondern in weit höherem Grade das Interesse an der Form. Derartige Versuche beschränken sich allerdings nicht auf die Vasen der hier in Frage kommenden Periode. Schon in älterer Zeit haben Vasenmaler berühmte statuarische Werke kopiert, wie jetzt aufser anderem durch die Wiederholungen der Tyrannenmördergruppe allgemein bekannt ist. Die Skulpturen des Parthenon sind nach mehr als hundert Jahren noch Gegenstand der Nachahmung gewesen: die Petersburger Vase, auf der aller Wahrscheinlichkeit nach die Mittelgruppe des Westgiebels nachgebildet ist, gehört der letzten Periode der attischen Vasenmalerei an, auch die Pelike Berlin 2357, Arch. Ztg. 1878 Taf. 22, deren Maler das Motiv des ὑπο-

βιβάζεσθαι aus dem Westfries entlehnt hat[1], ist kaum in früherer Zeit als in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstanden. Das zeigt aufs deutlichste die fast rohe Ausführung der Reversfigur und die unbehilfliche Zeichnung des Hauptbildes, deren Unsicherheit sich nur dadurch erklärt, dafs der Maler ein Vorbild bis ins Einzelne genau wiedergeben wollte, dessen Formgebung ihm bereits fremd war.[2]

Zu keiner Zeit hingegen sind die Werke der grofsen Kunst in solchem Umfange von den Vasenmalern ausgebeutet als während der letzten Decennien des fünften Jahrhunderts: die Darstellung der vor Menelaos durch Aphrodite's Erscheinen geschützten Helena auf dem Vasenbilde *Museo Gregoriano* II Taf. 5, 2a Overbeck, Bildwerke Taf. 26, 12 geht direkt auf die Parthenonmetopen zurück.[3]

Fig. 14.

Der Maler der Vase Gerhard, A. V. Taf. 329, 330 hat für die Gruppe der drei reitenden Amazonen, welche nicht wie zum Kampfe, sondern wie im Paradezug aufziehend der Hauptdarstellung sehr äufserlich angefügt sind, ein Motiv des Nordfrieses vom Parthenon (bei Michaelis Taf. 13, XXXVIII) benutzt. Die Zusammenstellung beider Gruppen (Fig. 13 und 14) zeigt, dafs er bis auf die ein-

1) Vgl. Robert, *Annali* 1874 S. 248 ff. Arch. Ztg. 1878 S. 162 f. Abweichend urteilt Brunn, Arch. Ztg. 1880 S. 18.

2) Furtwängler setzt die Vase in das fünfte Jahrhundert, ebenso wie die Vase gleicher Form Berlin 2356 abgeg. Arch. Ztg. 1878 Taf. 23, deren Darstellung (indischer Dionysos?) deutlich von derselben Hand und vermutlich gleichfalls nach einem statuarischen Vorbilde gefertigt ist.

3) Vgl. Michaelis, Parthenon S. 139.

zelnen Bewegungen der Figuren sein Vorbild genau wiedergab und als einzig selbständige Zuthat die Bewaffnung der Amazonen zufügte. Auch dem Maler der Amphora Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 9 wird man schwerlich zutrauen, dafs er das Motiv des Hydrophoren selbständig erfunden habe[1], welches ebenfalls aus dem Parthenonfriese jedem bekannt war.

Auffallend ist die Verschiedenheit in der Darstellung der Amazonenkämpfe, durch welche sich das eben erwähnte Gefäfs Gerhard, A. V. Taf. 329, 330 und die Vase Fiorelli, *Notizia dei Vasi Cumani* Taf. 8 von den meisten Vasenbildern des gleichen Gegenstandes unterscheidet. Hier ist nicht das Schema einer zu Rofs kämpfenden Amazone wiederholt, welches, wie Klügmann gezeigt hat, unter dem Einfluſs des Mikonischen Gemäldes auf den Vasenbildern seit der Mitte des fünften Jahrhunderts typisch geworden ist, sondern die Amazonen sowohl wie die Griechen sind als Fufskämpfer dargestellt. Auf der Vase bei Gerhard ist die Komposition friesartig angeordnet, während auf dem Cumaner Gefäfs die Figuren etagenförmig übereinander gestellt sind und sich frei auf dem deutlich angegebenen bergigen Terrain bewegen. Weist schon diese auf den Vasenbildern des fünften und noch des beginnenden vierten Jahrhunderts nicht übliche Art der Gruppierung auf die Benutzung eines Vorbildes hin, in welchem eine ähnliche Anordnung durchgeführt war, so ergiebt eine Betrachtung der Figuren im einzelnen die genauere Erkenntnis der Vorlage: beide Bilder sind von der Darstellung am Schilde der Athena Parthenos abhängig. Gemeinsam ist den Figuren der drei Werke die bis zum äufsersten angestrengte Bewegung der Beine, gemeinsam ferner die entsprechend heftige Bewegung der Arme, besonders auffallend die Wiederkehr des von Phidias für die Darstellung des Perikles verwendeten Kampfmotives auf beiden Vasenbildern. Deutlich zeigt sich die Entlehnung auch in der Gruppierung ganzer Kämpferpaare. So findet sich bereits auf dem Schilde das auf der Vase bei Gerhard vorkommende Motiv einer Amazone, welche ihren Gegner an den Haaren zu Boden gezogen hat und ihm durch Aufsetzen des Fufses jedes Entrinnen unmöglich machend das Schwert in den Nacken bohrt: nur dafs dort der Grieche Sieger ist und, soweit sich wenigstens aus den uns erhaltenen Nachbildungen ersehen läfst, erst zum tötlichen Streiche ausholt. Auch das Motiv einer zu Boden gesunkenen Amazone, gegen welche ein Gegner von hinten die Waffe schwingt, kehrt mit geringen Abweichungen auf allen drei Bildwerken wieder. Phidias wird schwerlich in der Schilddarstellung nur ganz neu erfundene Motive verwendet haben. Wie die Anordnung der übereinander gestellten Figuren[2], so

---

1) Vgl. Benndorf S. 22.

2) Sicher bezeugt ist eine derartige Gruppierung der Figuren nur für die Gemälde des Polygnot. Doch versteht es sich eigentlich von selbst, dafs von der gleichen Kompositionsart, eben weil sich Polygnot ihrer bediente, auch die übrigen gleichzeitigen Maler Gebrauch machten. Dafs sie Mikon verwendete, scheint aus der Beschreibung des Bates im Argonautenbilde hervorzugehen. Von demselben war nur der Kopf sichtbar, die übrige Gestalt hinter einer Anhöhe verborgen. Zum mindesten war also unebenes Terrain auf dem Bilde angegeben.

mag er auch manche der Kampfmotive aus Vorbildern der grofsen Malerei, wie dem Gemälde des Mikon, herübergenommen haben, auf welchem nicht ausschliefslich berittene Amazonen dargestellt gewesen zu sein brauchen. Man könnte daher auf den Gedanken kommen, dafs die beiden Vasenbilder nicht unmittelbar von der Darstellung des Schildes sondern zusammen mit dieser von einer gemeinsamen malerischen Vorlage abhängig seien. Aber abgesehen von der auffallend grofsen Zahl der Berührungspunkte spricht der Umstand laut und deutlich für direkte Benutzung des plastischen Bildwerkes, dafs gerade nur diejenigen Motive auf den beiden Vasen wiederkehren, welche den unteren Teil des Schildes ausfüllten und daher bei der Gröfse desselben allein bequem zu übersehen und genau zu erkennen waren.

Hinsichtlich der technischen Ausführung stimmen die sämtlichen aufgeführten Beispiele von Wiederholungen insofern überein, als ihnen nichts anhaftet, was von der damals durchgebildeten Art abwiche und über den gewöhnlichen Grad des Könnens hinausginge, welchen die Vasenmalerei jener Zeit erreicht hatte. Stilistisch Fremdartiges, welches auf ein absichtliches Streben hinwiese, ein aufserhalb des Bereiches der gleichen Kunstgattung liegendes Vorbild bis in die formellen Einzelheiten genau wiederzugeben, kommt auf ihnen nicht vor. Doch fehlt es in dieser Zeit auch an solchen Versuchen nicht. Das Hauptbild der Vase Arch. Ztg. 1876 Taf. 11, auf dem ein attischer Bürger von Athena eine Weisung erhält, erinnert in Inhalt und Gruppierung der Figuren lebhaft an die typischen Darstellungen attischer Urkundenreliefs.[1] Die Anordnung des Gewandes der männlichen Figur, welches auf der einen Seite geöffnet und von beiden Schultern frei herabfallend den Umrifs des Körpers sichtbar werden läfst, findet ihre Analogieen in den plastischen Werken der von Phidias beeinflufsten attischen Kunst; genau so ist auf dem Ostfries des Parthenon der Knabe, welcher dem Priester gegenüber steht, ausgeführt. Und wenn es denkbar ist, dafs der Vasenmaler unabhängig von einem bestimmten plastischen Vorbilde auf diese Art der Gewandbehandlung kommen konnte[2], so hat er in der Zeichnung der Athenafigur das in der Vasenmalerei übliche Mafs weit überschritten. Nur in engem Anschlufs an ein Werk der Skulptur konnte er zu dieser Drapierung des Mantels und diesem Faltenwurf gelangen, der ganz in plastischem Sinne ausgeführt ist und jeder Analogie auf Vasenbildern ermangelt. Auch der Maler der bei Gerhard, A. V. Taf. 81 (Fig. 9) abgebildeten Vase ging über das in seinem Kunstzweige Geläufige hinaus. Man merkt ihm den Zwang an, den er sich bei der Darstellung der eingiefsenden Nike auferlegt hat, um ein plastisches Muster, welches nur unter den Reliefs der Balustrade der Athena Nike gesucht werden kann, getreu nachzubilden.[3]

---

1) Vgl. besonders Schöne, Griechische Reliefs Taf. 9 N. 53. 10 N. 54.

2) Vgl. die Leda auf dem Bonner Krater.

3) Vgl. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike S. 9 und 17. Das Vasenbild kann nicht zu anderer Zeit als in den beiden vorletzten Decennien des fünften Jahrhunderts entstanden sein. Es stützt daher die Ansetzung der Balustrade kurz nach der Erbauung des Parthenon.

Eine so durchgreifende Einwirkung, wie sie die Kunst des Phidias auf die Entwickelung der Vasenmalerei geübt hat, läfst sich nur bei annähernder Gleichzeitigkeit der beiden Monumentengattungen begreifen. Die meisten direkten Berührungen mit den Skulpturen des Parthenon zeigen gerade diejenigen Vasen, welche erst, nachdem sich die Maler die Fortschritte der grofsen Kunst vollständig angeeignet hatten, entstanden sind. Es läfst sich wohl denken, dafs im vierten Jahrhundert, als der Eindruck des Werkes schon nicht mehr ein frischer war, einzelne Künstler ihre Motive daher entlehnten, nicht aber, dafs die ganze Vasenmalerei damals noch von ihm beherrscht wurde. Wir werden diese Vasen vielmehr in das fünfte Jahrhundert hinaufzurücken haben und gewinnen daher für die chronologische Bestimmung derselben aus ihren Beziehungen zum Parthenon einen festeren Stützpunkt, als ihn eine allein auf den Charakter der Inschriften und auf die stilistische Entwickelung gegründete Beurteilung zu bieten vermöchte.

Aber die plastischen Werke waren nicht die einzigen, aus welchen die Vasenmaler der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts Anregung und Stoff zu neuen Motiven schöpften. Von selbst drängt sich die Frage auf, ob sie nicht viel mehr als jenen den ihrem Kunstzweige weit näher stehenden Schöpfungen der grofsen Malerei verdankten. Die Antwort fällt hier schwer, wo die Untersuchung des sicheren Fundamentes entbehrt, da wir bei dem gänzlichen Mangel an erhaltenen Werken der Malerei einzig auf litterarische Zeugnisse angewiesen sind. Von den meisten Malern des fünften Jahrhunderts kennen wir nicht wesentlich mehr als den Inhalt der Bilder. Nur über den Kunstcharakter des Polygnot erfahren wir Genaueres; dieser Künstler kann daher für die Frage, wie weit, abgesehen von der Auswahl der bildlichen Gegenstände, die Malerei auf die stilistische Entwickelung des Kunsthandwerks eingewirkt hat, allein in Betracht kommen. Es sind mehrfach Versuche gemacht, Vasenbilder auf den Einfluſs Polygnotischer Kunst zurückzuführen: Welcker nahm das von Aristoteles an Polygnots Bildern gerühmte ἦθος zum Ausgangspunkte[1], um in der Vase mit der Entführung der Oreithyia[2] Polygnotischen Stil nachzuweisen; diesem Beispiel fügte Otto Jahn[3] eine Anzahl von Vasen hinzu, die an Strenge und Grofsheit der Zeichnung jener verwandt sind. Klein[4] legte das Urteil Aelians (Var. Hist. IV, 3) ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα, καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα zu Grunde. Indem er das ἐν τοῖς τελείοις mit Otto Jahn irrig so verstand, dafs Polygnot Figuren in Lebensgröfse gebildet habe[5], machte er das Aufkommen eines grofsfigurigen Stiles überhaupt von der Einwirkung Polygnotischer Gemälde abhängig. Mit Recht hat Brunn (Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei S. 132) hervorgehoben,

1) Alte Denkmäler III S. 179 ff.

2) *Monumenti dell' inst. sect. franc.* Taf. 22, 23.

3) Einleitung S. CLXXXIV.

4) Euphronios S. 52, 56.

5) Auch Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II S. 41 Anm. äufsert sich gegen diese Auffassung des ἐν τοῖς τελείοις. Sprachlich ist wohl die Erklärung Boeckhs (C. I. Gr. II S. 262) als 'Bilder in ganzer Figur' die wahrscheinlichste. Vgl. Fraenkel, *de verbis potioribus* S. 38.

dafs die von Welcker und Jahn herangezogenen Gefäfse nur insoweit zur Veranschaulichung des Polygnotischen Stiles dienen können, als es sich dabei 'um das Allgemeine, das Grofsartige der Gesamtanlage' handelt. Man würde in der That schwerlich das Richtige treffen, wollte man die Figuren jener Vasen zur Rekonstruktion Polygnotischer Gemälde verwenden, denn in ihrer Zeichnung ist wenig von Polygnotischem Charakter zu spüren. Wir vermissen die an Polygnot's Figuren gerühmte Charakteristik der Köpfe; wir vermissen ferner die Feinheit in der Durchführung der Gewänder, welche wie die Köpfe konventionell und altertümlich steif gezeichnet sind; wir vermissen endlich eine gewisse Freiheit in der Bewegung der Figuren und Mannigfaltigkeit der Gruppierung, Eigenschaften Polygnotischer Bilder, von denen zwar die erhaltenen Kunsturteile nichts vermelden, von deren hoher Ausbildung aber die Beschreibung der Iliupersis und Nekyia deutliches Zeugnis ablegt. Gruppen wie die der sitzenden Helena, welcher Elektra die Sandale bindet, während Panthalis daneben steht, wie die der Chloris, welche in den Schofs der Thyia gelehnt ist, wie die des Memnon, welcher sich auf die Schulter des Sarpedon stützt, haben weder auf jenen Vasen noch überhaupt auf Vasen der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ihre Analogieen. Sie gemahnen deutlich an Phidias'sche Kompositionsweise und von den Vasen sind es die von Phidias' Kunstrichtung abhängigen, auf welchen sie zuerst begegnen.[1]

Über die Gröfse der Figuren Polygnotischer Bilder erfahren wir nichts Bestimmtes. Jahn (Kieler Studien S. 142) hat ausgeführt, dafs jenes τὰ μεγάλα nichts als grofse figurenreiche Kompositionen bedeutet. Als solche werden uns die Bilder der Iliupersis und Nekyia bei Pausanias geschildert. Diese Gemälde waren an der einen Wand der Lesche zu Delphi angebracht. Neben einer bedeutenden Längenausdehnung nahmen sie gewifs einen beträchtlichen Raum in der Höhe ein, da die Komposition etagenförmig aufgebaut war. Jeder Versuch, sich aus der Beschreibung die Bilder zu rekonstruieren, führt darauf, dafs die Figurenreihen nicht streifenförmig angelegt waren, sondern dafs der Standort der einzelnen Figuren verschieden abgestuft war, so dafs, wo vier Gruppen übereinander gestellt waren, wie auf dem Unterweltsbilde, keineswegs für das ganze Gemälde vierfache Höhe der einzelnen Figuren erforderlich war. Ob die Bilder die ganze Fläche der Wand einnahmen oder ob sie, wie ein Fries angebracht, nur den oberen Teil derselben bedeckten, läfst sich bei dem gänzlichen Mangel hierauf bezüglicher Nachrichten nicht sicher ausmachen.[2] Doch spricht wohl die sonstige Gewohnheit in der architektonischen Gliederung der Gebäude damaliger Zeit für die letztere Annahme.[3] Waren die Bilder friesartig

1) Vgl. die Schalen bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 33—35, Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 31, die Hydrien Arch. Ztg. 1881 Taf. 15, *Bullettino Napoletano N. S.* VI Taf. 4. Siehe auch S. 24 Anm. 2.

2) Vgl. Kekulé in Baedeker's Griechenland S. LXXXVI: 'Friesartige figurenreiche Wandbilder in einer Halle zu Delphi hatten ihn (Polygnot) berühmt gemacht, die Zerstörung Trojas und die Unterwelt.'

3) Auch die Anordnung der Reliefs von Giölbaschi macht diese Annahme wahrschein-

DEPT OF CLASS ARCHAEOLOGY OXFORD

angebracht, so nahmen sie doch in der Höhe sicherlich einen weit gröfseren Raum ein, als die in Relief ausgeführten Friese jener Zeit zu thun pflegen. Aber bei einer Ausdehnung von beispielsweise dreifacher Höhe des Parthenonfrieses konnten sowohl die Einzelheiten der kunstvoll aufgeführten Kompositionen bereits zu genügender Geltung kommen, als auch der Eindruck des Grofsartigen in vollem Umfange erzielt werden. Bei den bisherigen Versuchen, mit Hülfe der stilistisch gänzlich verfehlten Riepenhausen'schen Zeichnungen die Bilder zu rekonstruieren, ist, wie ich glaube, die räumliche Anordnung insofern nicht richtig getroffen, als die einzelnen Figuren zu weit auseinander gerückt sind. Vermutlich waren die Gruppen möglichst nahe zusammengestellt, damit grofse leere Flächen vermieden wurden, welche auch die Reliefbildner der gleichen Zeit nach Kräften zu vermeiden strebten und welche nicht minder störend als im Relief auf Gemälden wirken mufsten, deren Maler der Landschaft noch nicht eine selbständige Stellung einräumte und den Grund, auf den er seine Figuren aufsetzte, wohl noch wie eine Wand mit einer einheitlichen dunklen Farbe bemalte. Ist diese Vorstellung richtig, so verhielt sich auf den beiden Bildern der Lesche die Höhe zur Länge etwa wie eins zu fünf. Daraus erhellt, dafs die einzelnen Figuren von nicht unerheblicher Gröfse sein mufsten. Dagegen liegt weder ein zwingender Grund vor, lebensgrofse Dimensionen für sie anzunehmen noch überhaupt die Ausführung grofser Figuren als wesentlich charakteristisch für Polygnot oder gar als neue und besonders wirkungsvolle Erfindung zu betrachten und daraufhin das Aufkommen des grofsfigurigen Stiles auf den Vasen von Polygnotischer Kunst abhängig zu machen. Schon im sechsten Jahrhundert malte man auf Grabstelen Figuren in Lebensgröfse und auf den Vasen tritt der grofsfigurige Stil früher auf, als eine Einwirkung Polygnotischer Kunst annehmbar erscheint. Damit soll nicht geleugnet werden, dafs in einigen dieser grofsfigurigen Vasen manches von dem Geiste Polygnots erhalten sein mag, sondern nur eine Rückführung der ganzen Gattung auf den Einflufs dieses Malers abgelehnt werden, welche um so weniger wahrscheinlich ist, als sich auch bei diesen Vasen, welche sich zum Teil mit den von Welcker und Jahn herangezogenen decken, die Zeichnung im einzelnen von den Fortschritten Polygnotischer Kunst ganz unberührt zeigt. Nur der eine Antaioskrater des Euphronios weicht in stilistischen Einzelheiten von der den Vasenmalern durch lange Übung geläufigen Art ab. Aber er ist eben auch von Euphronios gemalt, dessen erfinderischen Geist fast jedes der mit seinem Namen bezeichneten Gefäfse verrät, und ist deshalb mit den übrigen Vasen grofsfigurigen Stils nicht ganz auf eine Stufe zu stellen. In den lebensvollen, bewegten Zügen des Antaioskopfes giebt sich ein gleiches Streben nach Individualisierung zu erkennen, wie es nach Plinius' Bericht die Polygnotischen Bilder charakterisierte. Andere Schalenmaler versuchten das Gleiche: Sosias,

---

lich. Was von diesen Darstellungen auf Werke der grofsen Malerei zurückgeht, ist freilich, wie es scheint, nicht unmittelbar aus jenen Gemälden geschöpft, sondern indirekt durch Vorlagen überliefert.

Pamphaios, Pistoxenos. Ebensowenig aber, als man die von den Malern derselben Richtung gemachten Versuche, den menschlichen Körper in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen zu zeichnen, in unmittelbare Verbindung mit den Myronischen Werken setzen wird, ist der Fortschritt charaktervoller Ausführung der Gesichtszüge durch direkte Beeinflussung Polygnotischer Bilder bedingt.

In dem Grade der Abhängigkeit von der grofsen Kunst unterscheiden sich die Vasenmaler der ersten und der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts sehr merklich von einander. Gehen letztere so vollständig in der Kunst des Phidias auf, dafs sie Motive, Anordnung, Formgebung, kurz alles von dort entlehnen und zu fast völliger Unselbständigkeit im Schaffen herabsinken, so verfolgen jene nicht unberührt von den Fortschritten der grofsen Kunst, nicht ohne von ihren Werken zu lernen, aber ohne in blofse Nachahmung zu verfallen, ihren eigenen Weg. Es giebt vielleicht kein treffenderes Beispiel, um diese Verschiedenartigkeit zu verdeutlichen, als ein Vergleich der oben erwähnten Helenavase des Gregorianischen Museums (Overbeck, Bildwerke Taf. 26, 12) mit dem Innenbilde der Theseusschale des Euphronios (Conze Ser. V Taf. 1). Die Darstellung der Helenavase ist direkte Kopie nach den Parthenonmetopen. Der Maler ist weder in der Gruppierung noch in der Einzelausführung der Figuren von seinem Vorbild abgewichen. Nur die Gestalt der Peitho hat er, wie es scheint, eigenmächtig hinzugefügt: er hat sie nach dem gewohnten Schema gezeichnet, nicht anders als die übrigen Figuren. Auch Euphronios hat das Motiv seiner Darstellung aller Wahrscheinlichkeit nach nicht selbst erfunden: es ist zwar durch nichts bewiesen, jedoch höchst wahrscheinlich, dafs ihm das Mikonische Gemälde im Theseion, auf dem Theseus dargestellt war, wie er in die Meerestiefe taucht, den Ring des Minos vom Grunde wieder heraufzuholen, die Anregung zu seinem Bilde gab. Aber er lieferte 'weder eine Kopie des Gemäldes, noch eine Übersetzung, sondern eine Umschöpfung', wie Klein, Euphronios S. 68 ff. treffend dargethan hat. Und wie Euphronios in der Auswahl und der Gruppierung der Figuren frei verfuhr, so wahrte er sich auch in der Formengebung seinem Vorbilde gegenüber eine unabhängige Stellung. Das zeigt die Frische und Lebendigkeit der Zeichnung, welche gegen die früheren Bilder des Euphronios wohl einen Fortschritt zur freieren Behandlung der Formen verrät, aber nichts von Nachahmung eines fremden Werkes spüren läfst.

Nicht unwichtig für diese Art, wie Euphronios sein Vorbild benutzte, scheint die Vergleichung des der Theseusschale sehr nahe verwandten Gefäfses gleicher Form *Museo Gregoriano* II Taf. 86, 1 (besser abgebildet bei Gerhard, Iason des Drachen Beute und *Monumenti* II Taf. 35). Auf dem Innenbilde dieser Schale ist Iason nicht nach der gewöhnlichen Version als siegreicher Bekämpfer, sondern als unglückliches Opfer des Drachen dargestellt.[1] Er hängt mit dem Oberkörper aus dem Rachen des Ungeheuers, ermattet und bewegungslos wie ein

1) Vgl. Welcker, Alte Denkmäler III S. 378 ff. Flasch, Angebliche Argonautenbilder S. 25.

Toter, aber Athena ist von rechts herangetreten und wehrt das drohende Verderben von ihm ab. Die Gestalt dieser Athena entspricht in allen Zügen genau derjenigen auf dem Innenbilde der Theseusschale. Auch sie trägt in der einen Hand die Eule, in der anderen den Speer, die Gesichtsform ist bei beiden Figuren die gleiche, ebenso die Anlage der Gewandung und die Stellung. Besonders bemerkenswert ist die übereinstimmende Anordnung der über den Rücken lang herabfallenden Aegis, deren Schlangen an dem Überschlag des Mantels sichtbar werden. Wenn irgend eine der nicht mit Künstlernamen bezeichneten Vasen, so dürfen wir diese Iasonschale mit Bestimmtheit dem Euphronios zuschreiben, dessen Hand sich nicht allein in der Zeichnung der Athenafigur deutlich verrät. Sowohl das goldene Vliefs, welches im Hintergrunde an einem Baume aufgehängt sichtbar wird, wie der Kopf des Drachen sind mit demselben liebevollen Naturstudium durchgeführt, welches auf dem Antaioskrater, der Geryoneusschale und der Eurystheusschale so bewunderungswürdig hervortritt. Die Gestalt des Iason selbst aber mit dem nach vorn herüberfallenden Haar und den wie in lebloser Erstarrung gekrümmten Fingern, die nur in dem herabsinkenden Körper des Ungeheuers auf der Geryoneusschale ihre Analogie findet, bekundet den nachdenkenden Künstler, als welchen Euphronios sich auf seinen älteren und sicheren Werken erweist.[1] Dürfen wir daher beide Vasenbilder als von demselben Künstler herrührend anerkennen, so gewinnen wir einerseits für die oben ausgesprochene Behauptung, dafs Euphronios in der stilistischen Behandlung der Theseusschale dem Mikonischen Gemälde gegenüber im wesentlichen selbständig verfahren sei, einen Stützpunkt, andrerseits läfst die strenge Wiederholung der Athenafigur an einen direkten Einflufs des Vorbildes denken. Klein ist geneigt, die Athena der Theseusschale dem Euphronios als eigene Zuthat zuzuschreiben,

---

1) Die Dolonschale, die Troilosschale und die polychrome Schale des Berliner Museums weichen so erheblich von denjenigen Vasen ab, welche Euphronios nach dem Zeugnis der beigefügten Inschrift selbst bemalt hat, dafs ich ihre Bilder nicht als sicher beglaubigte Werke des Euphronios ansehen kann. Sie tragen alle drei nur die Inschrift des Euphronios als Töpfer. Von den übrigen fünf Schalen sind die Eurystheusschale und die Theseusschale ebenfalls nur mit Εὐφρόνιος ἐποίησεν signiert. Dafs jene auch von Euphronios bemalt ist, kann nach dem Charakter der Zeichnung nicht zweifelhaft sein, für die Darstellung der Theseusschale scheint die nahe Berührung mit der Iasonschale und deren Verwandtschaft mit der Geryoneusschale und dem Antaioskrater die Urheberschaft des Euphronios sicher zu stellen. Beiläufig möge hier ein Irrtum berichtigt werden, welchen Klein, Euphronios S. 80 bei der Erklärung der Troilosschale und der Schale des Duris mit der Rüstungsscene Conze, Ser. VII Taf. 1 begangen hat. Die Bewegungen der beiden Jünglinge, in welchen Klein Paris und Hektor zu erkennen meint, werden gründlich mifsverstanden, sobald man ihnen ethische Motive unterlegt. Duris hat nicht den reuigen Paris malen wollen, welcher 'den Helm, den er in der Linken hält, sinnend betrachtet, während die Rechte in lebhafter Aktion die trüben Gedanken zu begleiten scheint, die er vor sich hin brütet', sondern einfach einen Jüngling, welcher darüber in Erstaunen gerät, dafs seine Waffen nicht in Ordnung sind: der Busch fehlt auf seinem Helme. Nicht dem Euphronios, sondern dem Duris gebührt das Lob, das typisch gewordene Schema der Rüstungsscene durch einen neuen und zwar humoristischen Zug belebt zu haben.

ohne dafs ein Grund ersichtlich wäre, weshalb sie auf dem Bilde des Mikon gefehlt haben sollte. Vielmehr scheint sie in dieser feierlichen Ausstattung, in welcher sie auf den Vasen meines Wissens nur hier und auf der Iasonschale auftritt, der Erfindung eines grofsen Künstlers würdiger als der eines Vasenmalers.[1] Und Euphronios pflegte sich in selbstgeschaffenen Motiven nicht zu wiederholen. Wohl aber ist es denkbar, dafs er eine besonders eindrucksvolle Gestalt, die er einem Werke der hohen Kunst entlehnte, zweimal in gleicher Weise darstellte. Irre ich nicht, so ist es von allen Figuren der Theseusdarstellung gerade die Athena, in welcher am meisten von dem Original bewahrt ist.

Die Theseusschale kann gewissermafsen als Norm dafür gelten, in welcher Weise die Vasenmaler der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Werke der grofsen Malerei benutzten. So viel wenigstens läfst sich als sicher behaupten, dafs kein Vasenbild dieser Zeit, welches unter dem Einflufs eines Gemäldes entstanden ist, der Vorlage in der Anordnung der Komposition oder in der stilistischen Behandlung genau entspricht. Es würde eine derartige sklavische Nachahmung der Richtung völlig entgegenlaufen, welche die Vasenmalerei dieser Periode beherrscht. Wohl dürfen wir voraussetzen, dafs sowohl auf die Wahl der Gegenstände wie auf den Gesamteindruck der Zeichnung die grofsen Gemälde ihren Einflufs geübt haben und nicht ohne grofse Wahrscheinlichkeit sind aufser den erwähnten Beispielen noch eine Anzahl von Vasenbildern auf derartige Anregungen der hohen Kunst zurückgeführt.[2] Aber keines dieser Bilder läfst sich benutzen, um von der Ausführung der betreffenden Gemälde, von welchen der Einflufs ausging, eine bestimmte Vorstellung zu gewinnen.

Noch weniger als auf den gleichzeitigen Vasen dürften wir auf den Gefäfsen der letzten Decennien des fünften Jahrhunderts direkte Anklänge an die Kunst des Polygnot oder Mikon erwarten. Die meisten Bilder dieser Zeit, welche sich mit Sicherheit auf Werke der grofsen Malerei zurückführen lassen, sind nicht unmittelbar von jenen abhängig und lassen in ihrer stilistischen Ausführung nichts mehr von dem Charakter der alten Gemälde erkennen. Die häufig vorkommenden Amazonenbilder, deren Komposition auf das Werk des Mikon zurückgeht, die Darstellung des Freiermordes auf der Vase *Monumenti* X Taf. 53,

---

1) Eine Bronzestatuette der Athena mit Eule und Lanze befindet sich in der Sammlung zu Arolsen. Vgl. Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse des Berliner Museums Nr. 1752. Athena mit Eule auf Vasen Gerhard, A. V. Taf. 128 (schwarzfig.) und Conze Ser. VII Taf. 4 = Berlin 2313 (Teller des Duris).

2) Die Einwirkung des Mikonischen Gemäldes auf die Tarentiner Amazonenvase Luynes, *Vases* Taf. 43 hat Klügmann S. 47 ff. nachgewiesen. Klein, *Annali* 1877 S. 267 vergleicht mit dieser Vase die Kassandraschale *Annali* 1877 Taf. N, die Penthesileaschale Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. C, 1—3 und die Tityosschale ebenda Taf. C, 4—6, welche er sämtlich als unter dem Einflusse Polygnotischer Bilder oder wenigstens gleichzeitiger Werke der grofsen Malerei entstanden denkt. Kekulé, *Annali* 1880 S. 157 vermutet, dafs für die Wahl des Motivs der von Theseus verlassenen Ariadne auf der Schale *Monumenti dell' inst.* XI Taf. 20, Benndorf Ser. D taf. 8 das von Pausanias I, 20, 3 erwähnte Gemälde im Dionysostempel zu Athen die Anregung gegeben hat.

Benndorf Ser. D Taf. 12, 3a. 3b, deren Motive aus dem Polygnotischen Gemälde stammen, der Meleagerjagd auf der Vase Gerhard, A. V. Taf. 327. 328, der trauernden Penelope, des heimkehrenden Odysseus auf der Vase *Monumenti* IX Taf. 42, Benndorf Ser. D Taf. 12, 2a. 2b, denen ebenfalls Vorbilder der grofsen Malerei zu Grunde liegen, sie alle sind in der Formgebung übereinstimmend mit den übrigen Vasen der gleichen Zeit von der durch den Einflufs der Phidias'schen Kunst ausgebildeten Richtung abhängig. Je durchgreifendere Geltung aber die Gleichförmigkeit in der Behandlungsweise auf den Gefäfsen dieser Periode gewonnen hat, desto höhere Bedeutung mufs einem Vasenbilde zuerkannt werden, welches durch die Art seiner Ausführung unter allen bisher bekannt gewordenen Werken derselben Kunstgattung einzig dasteht: der in den *Monumenti* XI Taf. 38—40 veröffentlichte Krater aus Orvieto ist auf der einen Seite mit der Darstellung des Todes der Niobiden geschmückt, die andere Seite ist mit einer Anzahl von Figuren angefüllt, unter denen nur Herakles und Athena kenntlich sind. Beide Bilder sind dadurch merkwürdig, dafs die Figuren sich nicht auf ebener Grundfläche bewegen, sondern etagenförmig übereinander gestellt frei in den Raum hineinkomponiert sind. Da diese Dekorationsart erst auf den jüngeren Vasen geläufig ist, hat man die Entstehung des Kraters in späte Zeit herabgerückt. Helbig (*Bullettino* 1881 S. 276ff.) setzte ihn in die Mitte, Robert (*Annali* 1882 S. 274) in den Anfang des vierten Jahrhunderts. Doch lehrt ein Vergleich mancher Einzelheiten, wie des Apollon der Niobidendarstellung mit dem vorstürmenden jungen Lapithen der fragmentierten Kentaurenvase Arch. Ztg. 1883 Taf. 17, der Artemis mit den weiblichen Figuren der Vasen *Monumenti* IX Taf. 17, dafs der Krater um 430 gefertigt sein mufs. Und diesem Zeitansatz entspricht die allgemeine Anlage der übrigen Gestalten, die Zeichnung der Gewänder, die noch nicht zu völliger Freiheit entwickelte Wiedergabe der Stellung mit Spiel- und Standbein. Man mufs diese Merkmale mühsam heraussuchen, denn sie verstecken sich fast hinter allerlei mit absichtlicher Aufdringlichkeit und Breite vorgetragenen Besonderheiten, für welche man unter den Vasen vergeblich nach Analogieen sucht. Zunächst macht der Gesamtcharakter des Bildes einen befremdenden Eindruck. Ganz abweichend von der gewöhnlichen Art erscheint die Behandlung der Köpfe, welche, zahlreicher als sonst auf Vasen dieser Zeit, in Vorderansicht ausgeführt sind: man beachte, wie der Maler durch Anbringung von Stirn- und Wangenfalten und durch Zeichnung der geöffneten Lippen, zwischen welchen die Zähne sichtbar werden, effektvollen Ausdruck zu erzielen bemüht war, wie er sich nicht scheute, geradezu abschreckend häfsliche Gesichter zu zeichnen, nur um möglichst viel Charakter zu geben. Auffallend ferner ist die bis ins kleinliche gehende Angabe der Muskulatur, auffallend die Kühnheit in der Durchführung der verschiedensten Stellungen und Bewegungen. Alle diese Einzelheiten würden bei einem Maler aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts nicht sehr befremden. In einer Zeit dagegen, welcher der Krater aus Orvieto seine Entstehung verdankt, in welcher bereits fabrikmäfsige Mache an die Stelle künstlerischer Produktion getreten war und gleichmäfsig geltende Normen für die stilistische

Ausführung sich gebildet hatten, sind Besonderheiten, wie sie die Darstellung dieses Kraters aufweist, etwas so Aufsergewöhnliches, dafs sie nur unter dem Einflusse aufserhalb dem Bereiche des Vasenmalers liegender Elemente entstanden sein können.

Treffend hat bereits Robert *Annali* 1882 S. 280 f. in der Gesamtanlage der Darstellung die Einwirkung der grofsen Malerei erkannt: '*in rappresentanze di tal genere l'interesse principale non sta punto nella situazione; perchè esse non ci mettono sotto gli occhi nè qualche avvenimento famoso, nè qualche momento drammatico. Il loro pregio consiste in ciò, che permettono all' artista di produrre una grande varietà di motivi ed attitudini, mentre nello stesso tempo egli può soddisfare all' interesse materiale del pubblico, ponendogli sotto gli occhi un gran numero de' suoi eroi più celebri. L'arte arcaica non conosce tali rappresentanze; sono invece molto gradite nella pittura murale del quinto secolo e, se non mi sbaglio, particolarmente caratteristiche per la scuola di Polignoto.*' In der That kann nicht anschaulicher als durch diese Figuren, deren Interesse nicht auf einen gemeinsamen Gegenstand gerichtet ist, sondern die in verschiedene Einzelgruppen abgetrennt sich gesondert miteinander unterhalten, eine Komposition wie die der Nekyia in der Lesche zu Delphi illustriert werden. Die Deutung wird bei einem Vasenbilde dieser Art, wenn nicht Inschriften das Verständnis erleichtern, immer unsicher bleiben; mit derselben Ratlosigkeit, welche wir bei den einzelnen Figuren dieser Darstellung empfinden, würden die alten Periegeten dem Bilde der Nekyia gegenübergestanden haben, wenn Polygnot unterlassen hätte, die an sich unverständlichen Figuren durch beigefügte Namen zu kennzeichnen. Ich sehe keine Möglichkeit, wie für das Bild eine bessere Erklärung gefunden werden könnte, als die von Robert vorgeschlagene, welcher die Darstellung auf den Auszug der Argonauten bezieht. Gleichwohl möchte ich dieser Deutung nicht das Gewicht beimessen, um auf sie die Rückführung des Bildes auf das Gemälde des Mikon im Anakeion zu Athen zu gründen, dessen Gegenstand Pausanias I, 18, 1 mit den Worten Μίκων δὲ (ἔγραψε) τοὺς μετὰ Ἰάσονος ἐς Κόλχους πλεύσαντας beschreibt. Doch behält auch ohne den Nachweis des bestimmten Vorbildes die Behauptung ihre Geltung, dafs die Darstellung in enger Anlehnung an ein Werk der grofsen Malerei geschaffen ist. Alles was wir von Polygnotischer Kunstart wissen, stimmt so auffallend mit der Zeichnung dieses Vasenbildes überein, dafs wir uns kaum der Vermutung erwehren können, in demselben eine bis ins Einzelne durchgeführte Nachahmung eines Werkes des Polygnot oder eines zeitgenössischen Malers derselben Richtung zu besitzen.

Polygnot ging in der Ausführung freier Bewegungen und Stellungen als energischer Neuerer vor. Viele Arten von Stellungen, welche auf den Werken des Phidias wiederkehren und in der späteren Kunst besonders vielfach verwendet wurden, werden sich auf seinen Bildern zum ersten Male vorgefunden haben, so die Stellung mit aufgestütztem Fufse sowie die Bewegung des Sitzenden, der die Hände um das heraufgezogene Knie geschlungen hält. Bestimmt als seine eigene Erfindung dürfen wir die Zusammenfügung verschiedener Figuren zu zusammenhängenden

Gruppen betrachten, von welchen oben S. 39 verschiedene Beispiele aufgezählt wurden. Ihre Verwandtschaft mit Motiven der Parthenonskulpturen giebt für die Thatsache, dafs Phidias von Polygnot gelernt hat, ein direktes Zeugnis. Nicht diese Thatsache selbst, an welcher niemand zweifelt[1], bedarf einer näheren Begründung, wohl aber lohnt es zu untersuchen, in welcher Weise Phidias das von Polygnot Übernommene weiterbildete. Täuschen wir uns nicht, wenn wir meinen, aus der Beschreibung der Stellungen und Bewegungen, in welchen die Figuren der Iliupersis und Nekyia ausgeführt waren, auf die künstlerische Auffassung des Polygnot einen sicheren Schlufs ziehen zu können, so beruhte der wesentliche Fortschritt des Phidias gegenüber dem Polygnot, abgesehen von der vorauszusetzenden höheren Formenschönheit, in einem weisen Mafshalten, einer vollendeten Berechnung der Kunstmittel. Ein kühner, bahnbrechender Neuerer verstand es Polygnot noch nicht, sich selbst zu beschränken, unter der Fülle neuer Motive, welche sich ihm aufdrängten, auszuscheiden, alles einem einzigen leitenden Gesichtspunkte unterzuordnen und zur Erreichung einer gleichmäfsigen, einheitlichen Wirkung die Kraft des Ausdrucks zu mildern. Wohl erforderte der Gegenstand der Unterweltsdarstellung an sich eine andere Behandlungsweise als die Verherrlichung der Götter am Parthenon und liefs eine bis ins Gewaltsame gesteigerte Charakterisierung einzelner Scenen nicht vermeiden. Schilderungen wie die Erwürgung des Vatermörders, die Bestrafung des Tempelräubers, Figuren wie der Eurynomos und Tityos sollten nicht durch Formenschönheit anziehend, sondern durch die Macht der Auffassung ergreifend wirken. Aber nicht alle Scenen des Bildes waren auf solchen Eindruck berechnet. Es fehlte nicht an der Schilderung anmutiger Situationen und ruhiger Scenen und in der Ausführung dieser, welche kein wesentlich anderes Interesse als beispielsweise die Darstellung des Parthenonfrieses beherrscht, mufs sich jener behauptete Unterschied Polygnotischer und Phidias'scher Kunst aufs deutlichste gezeigt haben. Auf dem Unterweltsbilde war Antilochos dargestellt, wie er den einen Fufs auf einen Fels setzt und Gesicht und Kopf auf beide Hände stützt, in ähnlichem Motiv Sarpedon, ebenfalls das Gesicht auf beide Hände haltend. Solche Stellungen, welche zwar, unmittelbar dem Leben entnommen, einen natürlichen und frischen Eindruck machen mufsten, finden auf Phidias'schen Werken keinen Platz; noch weniger ist auf ihnen eine Gruppe denkbar, wie die der Kallisto und Nomia: τῇ Καλλιστοῖ δὲ ἀντὶ μὲν στρωμνῆς ἐστιν αὐτῇ δέρμα ἄρκτου· τοὺς πόδας δὲ ἐν τοῖς Νομίας γόνασιν ἔχει κειμένους. Bei der Beschreibung des Paris, der Penthesileas Aufmerksamkeit durch Händeklatschen auf sich zu ziehen sucht, fügt der Perieget selbst hinzu, er klatscht οἷος ἂν γένοιτο ἀνδρὸς ἀγροίκου κρότος: das ganze Motiv hat etwas derb Natürliches an sich, was in den Rahmen Phidias'scher Kunst nicht hineinpafst.

In der Auffassung berühren sich diese Figuren mit den Skulpturen von Olympia. Man wird durch sie unwillkürlich an das ebenso unschöne wie dem

1) Vgl. Welcker, Kleine Schriften V S. 120, Alte Denkmäler III S. 182, Michaelis, Über die Komposition der Giebelgruppen am Parthenon (Tübingen 1870) S. 22 und 28, Brunn, Geschichte der griechischen Künstler II S. 42, Die Skulpturen von Olympia S. 27.

Leben getreu abgelauschte Motiv des kauernden Jünglings vom Ostgiebel, an die sich streckenden Frauen in den Ecken des Westgiebels erinnert. Hinzu kommt ein anderer charakteristischer Zug, welchen die Polygnotische Kunst mit den Skulpturen von Olympia gemein hat. Durch das bei Plinius erhaltene Kunsturteil (N. H. XXXV, 58 . . . *plurumumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentis ostendere, voltum ab antiquo rigore variare*) steht es fest, dafs zum wenigsten einige Figuren der Polygnotischen Gemälde durch besonders ausdrucksvolle Zeichnung der Gesichtszüge charakterisiert waren und die Beschreibung des Dämon Eurynomos, der die Zähne zeigt, des Thamyris mit den zerstörten Augen, dem dichten Haupt- und Barthaar und dem niedergeschlagenen Aussehen überhaupt, des Helenos auf dem Iliupersisbilde, von dem es heifst κάθηται . . . ἐς τὰ μάλιστα κατηφής· Ἕλενον εἶναι τεκμήραιο ἂν τὸν Πριάμου καὶ πρὶν ἢ καὶ τὸ ἐπίγραμμα ἐπιλέξασθαι, die von Lucian gegebene Schilderung des Kassandrakopfes liefern die Bestätigung dieses Urteils. Auch hierin verfolgte Phidias bekanntlich eine andere Richtung, während die Künstler der Olympiaskulpturen deutlich bemüht waren, die verschiedenen Empfindungen, sowie auch die verschiedenen Altersstufen der Figuren durch mehr oder weniger scharfe Zeichnung der Gesichtszüge auszudrücken. Wenn ich mir die Polygnotischen Köpfe nicht im Typus, wohl aber in der markierten, fast rücksichtslosen Ausführung ähnlich denke wie die Köpfe der Figuren von Olympia mit ihren Falten auf der Stirn und ihren scharf geschnittenen Zügen an Mund und Wange, so veranlafst mich dazu die Zeichnung des Kraters aus Orvieto.

Gewifs würde man sich eine falsche Vorstellung von der Kunstart des Polygnot machen, wollte man sich seine Bilder ganz im Stil der Olympiaskulpturen ausgeführt denken: von der vielgerühmten Feinheit der Zeichnung und dem Ethos Polygnotischer Werke geben jene Skulpturen keine Anschauung. Auch sind die Übereinstimmungen nicht als Merkmale einer bestimmten, lokal begrenzten Kunstschule zu betrachten, scheinen sie auch auf den ersten Blick den Zusammenhang, welchen Brunn zwischen Monumenten nordgriechischen Fundortes und den Olympiaskulpturen herzustellen versucht hat[1], in merkwürdiger Weise zu bestätigen. Schon der eine Umstand, dafs die Polygnotischen Bilder gleiche Beziehungen zu den mittleren und jüngeren Metopen von Selinunt, wie zu den Werken von Olympia[2], aufweisen, genügt um zu erkennen, dafs wir es hier nicht mit charakteristischen Eigentümlichkeiten einer Schule zu thun haben, sondern mit Elementen, welche der griechischen Kunst auf einer bestimmten Stufe der Entwickelung, d. h. in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts allgemein eigen sind. Es wird an der lückenhaften Überlieferung liegen, dafs wir nicht eine gröfsere Anzahl von Werken, namentlich auch solche attischen Ursprungs namhaft machen können, welchen die gleiche Auffassung zu Grunde liegt. Die älteren rotfigurigen Vasen[3]

1) Paeonios und die nordgriechische Kunst, in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie 1876; Die Skulpturen von Olympia I, II, ebenda 1877, 1878.

2) Vgl. über den Zusammenhang der Werke von Selinunt und Olympia Kekulé, Arch. Ztg. 1883 S. 229 ff.

3) Vgl. besonders die Gefäfse des Pamphaios und Euphronios. Interessant wegen der

zwar würden manches Verwandte ergeben, doch liegt es auf der Hand, dafs diesen Werken des Handwerks für die vorliegende Frage nicht die gleiche Bedeutung mit denen der hohen Kunst zugeschrieben werden kann. Die wenigen uns erhaltenen Monumente nordgriechischen Fundortes geben gerade für die vorliegende Frage nichts aus.

Doch sollte nicht das Aristotelische Urteil über Polygnot der gegebenen Charakteristik widersprechen? Wenn Aristoteles den Polygnot mit der älteren Tragödie vergleicht, wenn er die Betrachtung dieser Gemälde wegen ihres ethischen Gehaltes für die Jugenderziehung empfiehlt, wenn er rühmend hervorhebt (Poët. 2) Πολύγνωτος μὲν (γὰρ) κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν, so kann nicht das Wesentliche der Polygnotischen Bilder in einer einfachen ungeläuterten Nachahmung der Wirklichkeit beruht haben. Zu einer solchen Folgerung giebt auch das Vorkommen jener Motive kein Recht. Aber das beweisen sie und weiter sollte auch nichts gezeigt werden, dafs den Polygnotischen Bildern nicht in der Weise wie den Werken des Phidias eine durchgehend einheitliche Auffassung zu Grunde lag. Nicht alle Gestalten waren 'über der Wirklichkeit' gebildet und es wird gerade auf den Einfluſs der eben erst erreichten Freiheit der Darstellung zurückzuführen sein, dafs Polygnot Motive nicht vermied, welche von den 'Zufälligkeiten und Mängeln der Wirklichkeit' keineswegs völlig frei waren. Immerhin mufs der Gesamteindruck seiner Werke ein solcher gewesen sein, welcher den Beschauer über die Sphäre der gewöhnlichen Wirklichkeit hinaushob; und hier liegt der Punkt, in welchem sich Polygnot bei allen Beziehungen im einzelnen wesentlich von den Künstlern der olympischen Skulpturen unterschieden und in welchem er sich mit Phidias bereits berührt haben wird. Die individuelle Zeichnung der Köpfe aber schliefst jene Wirkung, von welcher Aristoteles redet, nicht aus.

Alles in allem genommen erscheint Polygnot als ein Künstler, welchem wenig mehr als eine vollendete Durchbildung des künstlerisch geläuterten Geschmackes fehlte, um eine gleiche Höhe wie Phidias zu erreichen. Gleichwohl kam manches in seinen Werken den jüngeren altertümlich vor. Das bekannte Urteil Quintilians (Inst. orat. XII, 10, 3) *Primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sunt, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color tam sui studiosos adhuc habet, ut illa prope rudia ac velut futurae mox artis primordia maximis, qui post eos extiterunt, auctoribus praeferant, proprio quodam intelligendi, ut mea opinio fert, ambitu* kann nicht den Mafsstab für die Vorstellung Polygnotischer Kunst abgeben; es ist ebenso verständlich, dafs einem Kunstliebhaber der späteren Zeit die Werke des Polygnot in archaisch gebundenem Stile ausgeführt erschienen, wie dafs heutzutage jemandem Gemälde des Mantegna den Eindruck des Altertümlichen, Überwundenen machen.

Der Anschauung, welche wir durch den Vergleich mit der Kunst des Phidias von dem Polygnotischen Stil gewonnen haben, entspricht das Bild des Kraters aus

derben Natürlichkeit des Motivs ist auch die auf den Streit des Lykurg und Amphiaraos gedeutete Darstellung Roulez, *Choix de vases peints* Taf. 13, welche den Bildern des Pamphaios aufserordentlich nahe steht.

Orvieto vollständig. Man stelle ihm nur ein von Phidias abhängiges Werk wie die Kodrosschale gegenüber, um sich dessen deutlich bewufst zu werden. Mit einer für die Fähigkeit der damaligen Vasenmaler erstaunlichen Sicherheit ist die schwierige und ungewöhnliche Bewegung des liegenden Jünglings durchgeführt; einen hohen Grad von Beobachtungsgabe verrät die Zeichnung des ihm gegenübersitzenden Jünglings, welcher — ähnlich wie der Hektor der Nekyia — das hochgezogene Knie mit der einen Hand umfafst hält; nicht minder vortrefflich ist die Gestalt des häfslichen bärtigen Mannes auf der rechten Seite gelungen, der von vorn gesehen das in starker Verkürzung gezeichnete rechte Bein auf eine Bodenerhöhung aufsetzt. Dasselbe Motiv des aufgestützten Fufses — bei Polygnot für den Antilochos der Nekyia verwendet — kehrt wieder bei dem jugendlichen Krieger, welcher dem Herakles gegenübersteht. Als direkte Entlehnung der malerischen Vorlage giebt sich der nur bis zu der Brust sichtbare, hinter einem Felsen hervorschauende Krieger auf der linken Seite zu erkennen, bei welchem schon Robert an den bekannten Butes des Mikonischen Bildes erinnerte. Schliefslich weist die etagenförmige Gruppierung der Figuren, die auf Vasen der gleichen Zeit ohne Beispiel ist, mit Sicherheit auf die Benutzung eines Werkes der grofsen Malerei hin.

Treuer als alle anderen Vasenbilder, welche bisher auf den Einflufs von Gemälden zurückgeführt sind, hat diese Darstellung den Stil der Vorlage bewahrt. Es fehlt nicht an Vasen, welche, abgesehen von allen Einzelheiten, im Gesamtcharakter der Zeichnung eine allgemeine Ähnlichkeit mit ihr haben. Die Reihe beginnt mit dem Tarentiner Amazonenkrater Luynes, *Vases* Taf. 43, an den sich die beiden Schalen mit der Darstellung von Penthesilea's und Tityos' Tötung Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. C, 1—6 und die fragmentierte Kentaurenvase Arch. Ztg. 1883 Taf. 17 anschliefsen. Unter diesen ist der Amazonenkrater besonders geeignet, für die Art der Nachahmung als Kontrolle zu dienen, da seine Darstellung selbst in Anlehnung an das Gemälde des Mikon geschaffen ist. Die Zeichnung ist leicht und ungezwungen, die Proportionen der Figuren und die reichliche Angabe der Muskulatur lassen wohl den Einflufs des Gemäldes durchblicken, nirgends aber verrät sich ein sklavisches Festhalten des Malers an seiner Vorlage; ganz anders stand der Verfertiger des Kraters aus Orvieto seinem Vorbilde gegenüber. Nicht wie jener eignet er sich die stilistischen Eigentümlichkeiten seines Musters selbständig an und giebt sie frei wieder, sondern er macht das getreulich nach, was er auf seiner Vorlage gesehen hat. Sein Bild verliert dadurch alle Frische und Ursprünglichkeit und die Zeichnung seiner Figuren, so richtig sie auch im einzelnen ist, wird schematisch und kalt; die Absicht aber einer möglichst getreuen Wiedergabe des Vorbildes wird in Folge der Unselbständigkeit dieses Nachahmers doch insofern nicht erreicht, als der Geist des Originales nicht in die Kopie übergegangen ist.

ANHANG

ÜBERSICHT DER ZWISCHEN 440—400 VERFERTIGTEN ATTISCHEN VASEN

Die jüngsten Vasen sind mit einem Stern bezeichnet.

I SCHALE

1. Aus Nola. Berlin 2547 (Furtwängler). Arch. Ztg. 1848 Taf. 21, 3. 4.
   I. Frau. HO ΠAIS KAΛOS
   A. Eine geflügelte Frau verfolgt einen Jüngling mit Leier. HO ΠAIS KAΛOS
   B. Ein Mädchen gießt einer Frau ein. HO ΠAIΛ KAΛOΛ
2. Aus Nola. Luynes, *Vases* Taf. 27.
   I. Mänade.
   A. Ein Mädchen flieht vor einem bärtigen Manne. (H)O ΠOΛN KAΛOS
   B. Ein bärtiger Mann ergreift einen Jüngling mit Leier. HO ΠAΛS KAΛOS. KAΛOΣ HO ΠΛΛN
3. Neapel 2645. *Museo Borbonico* IV Taf. 51.
   I. Stehender Jüngling.
   A. B. Knabe zwischen zwei sitzenden Jünglingen.
4. Aus Vulci. Berlin 2532. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 6. 7.
   I. Eine Nymphe flieht vor einem tanzenden Silen. KOMOS KAΛE
   A. B. Bakchischer Thiasos. XOPIΛΛOS XOPO KISOS KOMO ΦANOΠE
5. Aus Vulci. Berlin 2534. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 8.
   I. Ein Silen steht vor dem ausruhenden Herakles.
   A. B. Herakles bei Busiris.
6. Aus Nola. Ermitage 1619. *Compte-rendu* 1865 S. 55.
   I. Tanzendes Mädchen. XOPΦEΛES
7. Aus Kameiros. *Journal of philology* VII 1877 Taf. A. B.
   I. Peleus und ΘHTIΣ Am inneren Rand: Die Nereiden (KYMAΘEA ΓAΛENH ΓAYKH) zu NHPEVΣ und TPITΩN fliehend.
   A. Kampf des Kyknos und Herakles. KVKNOΣ HPAKΛEOΣ APHOΣ
   B. Kampf des Diomedes und Aineas. AΘHN(α) ΔIOMHΔHΣ AΦPOΔITHΣ AINEAΣ
8. Aus Vulci. München 402. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. C 1—3.
   I. Tityos von Apollon bedroht. HO ΠAIM KAΛOM
   A. B. Jünglinge in Unterhaltung. HO ΠAIM KAΛOM

9. Aus Vulci. München 370. Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. C 4—6.
   I. Achilleus tötet Penthesileia.
   A. Jünglinge mit Pferden. ΗΟ ΠΑΙΜ ΚΑΛΟΜ
   B. Rüstungsscene. ΗΟ ΠΑΙΜ ΚΑΛΟΜ

10. Gerhard, Auserl. Vas. Taf. 291. 292.
   I. Eine Frau flieht vor einem Manne mit Scepter zu einem Altar.
   A. B. Jünglinge und Männer mit Pferden.

11. Gerhard, A. V. Taf. 297. 298.
   I. Ein Jüngling zieht ein Mädchen zu sich heran. ΗΟ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ
   A. B. Jünglinge und Mädchen beim Spiel. ΗΟ ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ

12. Aus Vulci. Gerhard, A. V. Taf. 305. 306.
   I. A. B. Musicierende Mädchen.

13. Berlin 2521. Arch. Ztg. 1865 Taf. 204.
   I. Nike schwebt auf Triptolemos zu.
   A. Liebesraub.
   B. Jugendliche Sieger.

14. Aus Vulci. Berlin 2530. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 42.
   I. Herakles hält einem bärtigen Manne mit Scepter einen Ölzweig entgegen.
   A. B. Heimführung der Braut.

15. *Museo Gregoriano* II Taf. 80, 1.
   I. ΟΙΔΙΠΟΔΕΣ vor der Sphinx.
   A. B. Satyrn.

16. *Museo Gregoriano* II Taf. 73, 2.[1]
   I. A. B. Satyrn und Mänaden.

*17. Aus Caere. *Monumenti* 1856 Taf. 20.
   I. ΛΙΝΟΣ, vor dem ΜΟΣΑΙΟΣ sitzend, öffnet eine Rolle.[2]
   A. B. Palästriten. ΛΥΚΟΦΡΟΝ ΕΦΑΡΜΟΣΤΟΣ ΑΛΚΙΜΑ(χ)ΟΣ ΑΣΣΤΕΙΟΣ

*18. *Museo Gregoriano* II Taf. 71, 3.[3]
   I. Nike reicht einem Jüngling die Siegerbinde.
   A. B. Palästriten.

*19. Millin, *Peintures des vases* II Taf. 45.
   I. Palästriten.
   A. Eine Frau zwischen zwei Eroten.
   B. Ein Palästrit und ein Mädchen, welches nach einem Eroten umblickt.

---

1) Vgl. die stilistisch gleichartigen Schalen *Museo Gregoriano* II Taf. 72, 2. 75, 1. 76, 1. 76, 2. 77, 1. 77, 2. 79, 1. 79, 2.

2) Vgl. das ähnliche Bild der Oinochoe David, *Antiquités* III Taf. 7.

3) In gleichem, mit der Linosschale verwandtem Stile sind ausgeführt die Schalen *Museo Gregoriano* II Taf. 73, 1 (Scenen aus der Palästra). 87, 1 (Rüstungsscenen). 87, 2 (Scenen aus der Palästra).

*20. Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 37.

I.
A. } Ein Mädchen gießt einem Jüngling ein. ΚΑΛΟΣ
B.

*21. Aus Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 25.

I. ΝΙΚΕ überreicht einem bärtigen Palästriten ein bauchiges Gefäß und eine Schale. ΕΓΙΑΣ ΕΓΡΑ(φσε)

*22. Brit. Mus. 824. *Journal of hellenic studies* II 1881 Taf. 10.

I. Kampf des Theseus gegen den Minotauros.

A. } Sechs Theseusthaten.
B.

*23. Aus Etrurien. München 372. Gerhard, A. V. Taf. 232. 233.

I. Mänade.
A. Kampf des Theseus mit dem Minotaur, mit Prokrustes,
B. mit Skiron, Periphetes.

*24. Aus Vulci. Berlin 2538. Gerhard, A. V. Taf. 327. 328.

I. ΑΙΓΕΥΣ vor ΘΕΜΙΣ.
A. Jagd des ΠΕΛΕΥΣ.
B. Jagd des ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ.

*25. Aus Nola. Berlin 2536. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 33—35.

I. Abschied eines Jünglings von einem bärtigen Manne.
A. Parisurteil.
B. Paris bei Helena.

*26. Aus Nola. Neapel 2634. *Monumenti* II Taf. 15. 16.

I. ΑΣΣ(τειος) und eine Frau vor (απολ)ΛΩΝ.

A. } Ausziehende Jünglinge. ΠΟΛΙΤΗΣ
B.

*27. Aus Bologna. Braun, Kodrosschale. Conze, Übungsblätter Ser. I Taf. 4.

I. ΚΟΔΡΟΣ und ΑΙΝΕΤΟΣ.
A. ΘΗΣΕΥΣ nimmt Abschied von ΑΙΓΕΥΣ, dabei stehen ΜΕΔΕΙΑ ΦΟΡΒΑΣ ΑΙΘΡΑ
B. ΑΙΑΣ nimmt Abschied von ΛΥΚΟΣ. Daneben ΑΘΕΝΑΙΑ ΜΕΝΕΣΘΕΥΣ ΜΕΛΙΤΕ.

*28. Aus Vulci. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. H. *Monumenti* V Taf. 49. Götterversammlung.

I. (π)ΕΡΡΕΦΑ(ττα) und ΠΛΟΥΤΩΝ
A. ΑΦΡΟΔΙΤΕ ΑΡΕΣ ΑΡΙΑΔΝ(η) ΔΙΟΝΥΣΟΣ (κ)ΩΜΟΦ
B. (αμφιτρι)ΤΗ ΠΟΣΕΙΔΩΝ ΗΕΡΑ ΞΕΥΣ (γανυ)ΜΕΔΕΣ

*29. Aus Corneto. Berlin 2537. *Monumenti* X Taf. 39. Benndorf, Übungsblätter Ser. B Taf. 12.

I. ΗΕΩΣ trägt den ΚΕΦΑΛΟΣ fort.

A. } Geburt des Erichthonios.
B.

*30. *Museo Gregoriano* II Taf. 71, 2.

I. Jüngling und Mädchen.

A. } Jünglinge und Männer in Unterhaltung.
B.

*31. *Museo Gregoriano* II Taf. 82, 1. Brunn, Übungsblätter N. 17.

I.
A. } Medeia und die Töchter des Pelias.
B.

*32. Aus Nola. Neapel 2613. *Museo Borbonico* X Taf. 63.

I.
A. } Rüstung der Amazonen. +PVSIS ANΔPOM(α)+E ΚΑΛΕ ΙΠΠΟΛΥΤΕ ΚΑΛΕ
B.

*33. Aus Vulci. Brit. Mus. Berichte der sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Kl. 1875 Taf. II.

I. ΚΑΔΜΟ(c) und Athena.

A. B. } Tötung der Niobiden durch ΑΠΟΛΛΩΝ und ΑΡΤ(εμ)Ι(c).

*34. Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 31.

I. A. B. } Eros im Frauengemach.

Hohe Schalen ohne Innenbild.

1. Aus Capua. Museum in Zürich. *Annali* 1878 Taf. C.

A. B. } Herakles bei Syleus.

2. Aus Capua. *Bullettino Napoletano* N. S. III Taf. 2, 4—6.

A. B. } Satyr verfolgt eine Mänade.

3. Sammlung Jatta 1158. *Bullettino Napoletano* N. S. V Taf. 12, 2.
   A. Ein Mädchen reicht einem Ringkämpfer einen Kranz.
   B. Ein Palästrit und ein Aufseher.

4. Aus Ruvo. Jahn, Vasenbilder Taf. 4. Gerhard, A. V. Taf. 11, 2.

A. B. } Poseidon und Amymone.

II DECKELSCHALE

1. Aus Paestum. Neapel 2635. Millingen, *Peintures de vases* Taf. 57.
   (Fragment.) Frauen bringen einem Krieger Waffen.
2. Aus Locri. Neapel 2638. *Monumenti* I Taf. 37. Overbeck, Bildwerke Taf. 8, 4.
   Peleus und Thetis.
3. Panofka, *Musée Blacas* Taf. 4.
   Frauen ΓΟΛV(μ)ΝΙΑ ΚΑΛΛΙΟΛ ΘΑΛΕΙΑ ΕVΤΕΡΓΗ ΚΛΕΩ in Unterhaltung.
4. Aus Canosa. *Bullettino Napoletano* IV Taf. 2.
   Nereiden bringen dem Achill die Waffen. ΚΛΛΟΣ ΕVΔΙΛ ΚΛΛΗ
5. Aus Südrufsland. *Compte-rendu* 1877 Taf. V 6.
   (Fragment.) ΘΗΣΕVΣ verfolgt ΘΕΤΙΣ.
6. *Compte-rendu* 1869 Taf. IV 14.
   Fünf Mädchen tanzen nach der Musik eines Jünglings, der auf der Kithara spielt, und eines Mädchens, welches Doppelflöte bläst. ΚΑΛΗ

III PYXIS

A. Mit Darstellung auf dem Deckel des Gefäfses.

1. Aus Attika. Heydemann, Griechische Vasenbilder Taf. 1, 1.
   Boreas und Oreithyia.
2. Aus Aegina. Heydemann, Griechische Vasenbilder Taf. 1, 2.
   Poseidon raubt Amymone. ΚΛΛΟΕΣ
3. Aus Attika. Heydemann, Griechische Vasenbilder Taf. 8, 5.
   Frauen in häuslicher Beschäftigung.
4. Aus Attika. Berlin 2517. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 65.
   Katzen und Mäuse.
5. Aus Athen. Berlin 2519. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 63.
   Sonnenaufgang.

6. Aus Athen. Brit. Mus. *Tirocinium philologum sod. sem. Bonnens.* S. 71.
Sonnenaufgang.

B. Hohe Form mit umlaufendem Bild am Bauch.

1. Aus Nola. Neapel 3010. *Bullettino Napoletano* III Taf. 5.
Frauenscene.
2. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 32.
Heimführung der Braut.
3. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 34.
Frauenscene.
4. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 36.
Liebesverfolgung.
5. Aus Attika. Berlin 2520. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 61, 2.
Frauenscene.

IV NAPF

A. Mit zwei Henkeln.

1. Aus Nola. Berlin 2591. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 48.
A. Iris wird von zwei Satyrn bedroht.
B. Dionysos zwischen zwei Satyrn.
2. Aus Chiusi. *Monumenti* IX Taf. 42.
A. Penelope und Telemachos.
B. Heimkehr des Odysseus.
3. Aus Corneto. Berlin 2588. *Monumenti* X Taf. 53.
A. ΩΛVƐƐEVƐ, hinter welchem zwei Frauen (ΚΑΛΗ) stehen, schiefst einen Pfeil gegen
B. die auf einer Kline gelagerten Freier. (κ)ΑΛΟS
4. Aus Chiusi. Berlin 2589. Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. 27.
A. Silen schaukelt ein Mädchen. EI A OEIA (κ)ΑΛΗ
B. Silen trägt einem Mädchen den Sonnenschirm. ΧΟΡΙΛΛΟƐ ΟΤƐƐ I ΝϘΘ
5. Aus Nola. Neapel 3140. *Museo Borbonico* II Taf. 30, 4.
A. Danae und Perseus im Kasten.
B. Zwei Mantelfiguren.
6. Aus Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 35.
A. Eine Frau, welche Doppelflöte bläst, steht vor einem brennenden Altar.
B. Laufende Frau.
7. Aus Kameiros. Mitteilungen des athenischen Instituts 1880 Taf. 14, 2.
A. } Ein gerüsteter Jüngling.
B. }
8. Aus Kameiros. Mitteilungen des athenischen Instituts 1880 Taf. 14, 3.
A. } Laufende Frau.
B. }
9. Berlin 2580. Stephani, Theseus und Minotauros Taf. 9, 2.
A. ƐIΝIƐ sitzt auf einem Felsen, zu dem
B. ΘEƐEYƐ heranschreitet.
10. Aus der Gegend von Kertsch. *Compte-rendu* 1877 Taf. IV 1. 2. 3.
A. Zwischen breitem Rautenornament eine Mänade. ΚΑΛΗ
B. Zwischen breitem Rautenornament eine Frau mit Schale. ΚΑΛ(η).

B. Mit einem Henkel.

1. Aus Vulci. Berlin 2610. *Annali* 1833 Taf. E.
Parisurteil.

V KANTHAROS

1. Aus Vulci. München 301. Arch. Ztg. 1865 Taf. 195. Brunn-Lau, Die griechischen Vasen Taf. 34, 2.
   A. Theseus und Pityokamptes. HO ΠAIS KAΛOS
   B. Theseus und Skiron.
2. Brit. Mus. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 7.
   A. Bestrafung des Ixion.
   B. Tod der Söhne des Laokoon (?).[1]
3. Aus Vulci. *Annali* 1850 Taf. H. I. Benndorf Ser. B Taf. 9, 2a. 2b.
   A. KYMOΘEA reicht dem AXIΛΛEYS die Schale; links steht AΓAMEMNON, rechts OYKAΛEΓON
   B. Abschied des ANTIΛOXOS von NEϚϚTOP, des ΠATPOKΛOS von ΘETIS. EΠICENES EΠOESE
4. Aus Nola. Gargiulo, *Raccolta* Taf. 117.
   A. Zweikampf.
   B. Amazonenkampf.

*5. Aus Kameiros. Salzmann, *Nécropole de Camiros* Taf. 59.
   A. ΘEϚEYϚ kämpft gegen ANPOMAXE.
   B. ΦOPBAS kämpft gegen eine Amazone (AEΞNΔPI).

VI OINOCHOE

Ornament: In der Regel über der Darstellung Palmette, unter derselben Mäander. Bei 3 und 5 oben und unten Eierstab.

1. Inghirami, *Vasi fittili* IV Taf. 314.
   Heimführung der Braut.
2. Aus Attika. Heydemann, Griechische Vasenbilder Taf. II 3.
   Satyr belauscht eine Frau.
3. Aus Nola. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 33.
   Zwei Weberinnen.
4. *Bullettino Napoletano* N. S. VI Taf. 5.
   Jägerin.
5. Aus Vari. Berlin 2418. Hirschfeld, Athena und Marsyas Taf. 1.
   Athena und Marsyas.
6. Aus Athen. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 31, 1.
   AΘENAIA vor einem Anathem, an welchem die Inschrift steht (τ)I(c)IAϚ (α)NEΘHKEN. Vor der Säule steht ϚΩΦA(νης) KΛΛO(c).
7. Aus Capua. Berlin 2415. *Annali* 1880 Taf. K.
   Athena formt ein Pferd aus Thon.
8. Aus Nola. Berlin 2417. Arch. Ztg. 1879 Taf. 5.
   Ephedrismos. KAΛOϚ
9. David, *Antiquités* III Taf. 7.
   Einem sitzenden Jüngling, welcher eine Schriftrolle entfaltet hat, steht ein Jüngling mit Leier gegenüber.
10. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 29.
    Apollon Leier spielend, neben ihm ein Reh.
11. Aus Vulci. Luynes, *Vases* Taf. 29.
    Liebesverfolgung des Dionysos.

---

1) Vgl. Robert, Thanatos S. 43, Bild und Lied S. 210 ff. Klein, Arch. Ztg. 1880 S. 189.

VII KANNE

1. *Museo Gregoriano* II Taf. 4, 2.
   Ein Mann (BAΣIΛEVΣ) in persischem Kostüm steht zwischen zwei Frauen (BAΣIΛEΣ). Am Ausgufs: Eine Eule.
2. *Museo Gregoriano* II Taf. 4, 3.
   Abschiedsscene. Am Ausgufs: Ein fliegender Eros.
3. Aus Südrufsland. *Compte-rendu* 1874 Taf. II 1.
   Ein Satyr trägt eine Herme.
4. *Museo Gregoriano* II Taf. 5, 2. Overbeck, Bildwerke Taf. 26, 12. Michaelis, Parthenon S. 139.
   HΛENH wird vor der Verfolgung des MENEΛEΩΣ durch AΦPODITH geschützt. Links ΓEIOΩ.
5. *Annali* 1868 Taf. J.
   Eidesleistung eines athenischen Bürgers im Heiligtum der Aglauros.[1]
6. Ermitage 1677. *Compte-rendu* 1873 S. 90.
   Apollons Siegesfeier.
7. Kassel. Arch. Ztg. 1852 Taf. 37, 1. 2.
   Kreusa wird durch Apollon vor Ion geschützt.

VIII LEKYTHOS

A. Rotfigurige Darstellung auf schwarzem Grund.[2]

1. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 34.
   Spinnerin.

B. Umrifszeichnung auf weifsem Grund.

1. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 19, 3.
   NIKE mit Fackel eilt nach rechts.
2. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 23, 2.
   Nike hebt eine Hydria auf.
3. Aus Griechenland. Berlin 2251. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 27, 3.
   Athena.

C. Polychrome Darstellung auf weifsem Grund.

1. München 209. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 47. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 27, 1.
   Charon empfängt eine von Hermes geleitete Frau.
2. Pottier, *Étude sur les lécythes blancs attiques* Taf. 3.
   Charon empfängt einen von Hermes geleiteten Knaben.

IX ARYBALLOS

A. Mit zwei Henkeln und scharfer Trennung von Schulter und Bauch (Form 233 Furtwängler).

1. Aus Athen. Berlin 2326. Arch. Ztg. 1881 Taf. 8, 1.
   Auf der Schulter: Zwei Spitzhunde. Am Bauch: Gesandtschaft an Achilleus. OIVTES A+IIVEVS AIAS ΦOINI+S AIAMEΔES

---

1) Vgl. Klügmann, Amazonen in der attischen Litteratur und Kunst S. 53.

2) Vgl. die Lekythen Fiorelli, *Vasi Cumani*, Deckelvignette (Umrifszeichnung); Minervini, *Monumenti di Barone* Taf. 12; Heydemann, Die Knöchelspielerin S. 28; *Bullettino Napoletano* N. S. V Taf. 5; Millingen, *Ancient unedited monuments* Taf. 37; Gerhard, antike Bildwerke Taf. 9; Arch. Ztg. 1848 Taf. 21; Gargiulo, *Raccolta* Taf. 110; *Gazette archéologique* 1876 Taf. 34; Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 24. 34. 36. 37; Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 32, 1. 3; 36, 9; 55, 1. 2. 3; Heydemann, Griechische Vasenbilder Taf. 9, 2. 3. 4; 11, 3.

B. Einhenkelig, ohne Trennung von Schulter und Bauch (Form 240 F. 73 Jahn).

*1. Aus Cumae. Neapel R. C. 239 Fiorelli, *Vasi Cumani* Taf. 8.
Amazonenkampf. ΘΗΣΕΥΣ ΦΥΛΑΚΟΣ ΦΑΛΗΡΟΣ ΑΣΤΥΟΠΟΣ ΜΟΝΙΠΟΣ ΤΕΙΘΡΑΣ ΛΑΟΔΟΚΗ ΚΡΕΟΣΑ (α)ΝΤΙΑΝΕ ΚΛΥΜΕΝΗ ΑΡΙΣΣΤΟΜ(αχη) ΩΚΥΑΝ

C. Sog. Alabastron (Form 239 F. 76 J.). Umrifszeichnung auf weifsem Grund.

1. Aus Athen. Berlin 2259. Arch. Ztg. 1882 S. 214.
Parisurteil. ΚΑΛΟΜ

X AMPHORA

A. Sog nolanische Amphora mit abgesetztem Hals und bandartigen Henkeln (Form 45 F. 41 J.). Unterhalb des Bildes ein Mäanderstreifen.

a. Mit schwarzgefirnifstem Hals.

1. Ermitage 1671. *Compte-rendu* 1875 S. 199.
A. Jüngling (Apollon?) mit Kithara und Schale.
B. Frau mit Kanne.
2. Aus Nola. Berlin 2342. Arch. Ztg. 1876 Taf. 14.
A. Kirke verwandelt einen Gefährten des Odysseus.
B. Mantelfigur.
3. *Bullettino Napoletano* N. S. VI Taf. 7.
A. Ein gerüsteter bärtiger Mann (Satyr?) beugt sich wie umhertappend nach vorn über.
B. Bärtiger Mann im Mantel.
4. Aus Nola. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 9.
A. Ein Satyr legt sich die Beinschienen an, ihm gegenüber steht eine Mänade.
B. Dionysos und eine Mänade.
5. Aus Nola. Durand 419. *Annali* 1841 Taf. J.
A. Eine Frau mit Bällen spielend.
B. Ein Jüngling im Mantel.
6. Aus Nola. *Annali* 1841 Taf. K.
A. Eine Frau mit einer Gans.
B. ?
7. Aus Nola. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 66.
A. Eine Frau erteilt einem Mädchen Tanzunterricht.
B. Mantelfigur.
8. Ermitage 1608. *Compte-rendu* 1873 S. 73.
A. Nike spendet dem Zeus.
B. Zwei Mantelfiguren.
9. Ermitage 1685. *Compte-rendu* 1875 S. 161.
A. Einem Jüngling (Apollon?), welcher Kithara spielt, hören zwei Frauen (Artemis und Leto?) und ein Jüngling (Hermes?) zu.
B. Ähnliche Darstellung.
10. Ermitage 1691. *Compte-rendu* 1872 Taf. V 5. 6.
A. Eos und Kephalos.
B. Mantelfigur.
11. Aus Nola. Neapel 3163. *Museo Borbonico* V Taf. 35, 1.
A. Eos und Kephalos.
B. Eine Frau mit Fackel.
12. Aus Nola. Panofka, Verlegene Mythen Taf. 2.
A. Perseus, links ein Jüngling.
B. Mantelfigur.

13. Millingen, *Peintures de vases* Taf. 55. 56.
    A. Abschied eines Kriegers.
    B. Drei Mantelfiguren.
14. Ermitage 1720. *Compte-rendu* 1873 S. 245.
    A. Artemis spendet dem Apollon.
    B. Mantelfigur.

b. Mit doppeltem Palmettenornament am Hals.

1. Aus Nola. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 1.
    A. Eine Frau reicht einem Manne mit Scepter die Schale.
    B. Zwei Mantelfiguren.
2. Aus Capua. *Monumenti* X Taf. 9, 1.
    A. A+IVVEVS kämpft gegen Penthesileia.
    B. Drei Mantelfiguren.
3. Aus Vulci. Roulez, *Choix de vases peints de Leyde* Taf. 6.
    A. Eos und Kephalos.
    B. Zwei Begleiter des Kephalos eilen auf einen alten Mann zu.

*4. Aus Nola. Brit. Mus. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 35. 36.
    A. ΘHΣEVΣ kämpft gegen IΠΠOΛVTH und ΔEINOMA+H.
    B. ΠOΛITHΣ steht zwischen ΦVΛONOH und ΔEINOMA+H.

B. Amphora ohne abgesetzten Hals (Form 40 J.). Unter der Darstellung ein Mäanderstreifen.

1. *Museo Gregoriano* II Taf. 57, 1. Gerhard, A. V. Taf. 160.[1]
    A. Theseus kämpft gegen den Minotauros.
    B. Eine geflügelte weibliche Figur bringt einem fliehenden Jüngling die Siegesbinde.
2. *Museo Gregoriano* II Taf. 58, 3. Gerhard, A. V. Taf. 184. Overbeck, Bildwerke Taf. 16, 2.
    A. Dem A+IΛΛEVΣ reicht
    B. eine weibliche Figur die Schale.
3. *Museo Gregoriano* II Taf. 59, 3.
    A. Ein gerüsteter Krieger streckt die Hand nach
    B. einem alten Manne aus, welcher eine Schale trägt.
4. Aus Vulci. München 51. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 9.
    A. Ein Jüngling, welcher Lorberreiser und ein bemaltes Täfelchen in der Linken hält.
    B. Ein Jüngling, welcher eine Hydria auf dem Rücken trägt.
5. *Museo Gregoriano* II Taf. 55, 1.
    A. Abschied eines Kriegers.
    B. Ausrüstung eines Kriegers.
6. *Museo Gregoriano* II Taf. 56, 2.[2]
    A. Abschied eines Kriegers.
    B. Drei Mantelfiguren.
7. Aus Etrurien. Gerhard, A. V. Taf. 200. Overbeck, Bildwerke Taf. 20, 1.
    A. Hermes reicht einem gerüsteten Jüngling (Achilleus), hinter welchem eine Frau steht, die Hand.
    B. Drei Mantelfiguren.

*8. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 5.[3]
    A. Zwei Palästriten. ΔIΦIΛOS
    B. Zwei Jünglinge, von denen der eine eine Fackel trägt. ΔIΦIΛΩS

1) In ähnlichem Stil ist die Amphora gleicher Art *Museo Gregoriano* Taf. 57, 2 ausgeführt.
2) Mit breiten Henkeln, an deren Seitenflächen Epheuornament aufgemalt ist. An der Mündung Lorberzweig.
3) Die Form nähert sich der der sog. Pelike.

C. Amphora mit gedrehten Henkeln (Form 37 F. 42 J.). Unter dem Bild ein Mäanderstreifen. Am Hals in der Regel Palmettenornament.

1. Aus Vulci. *Monumenti* II Taf. 14. Overbeck, Bildwerke Taf. 1. 3.
   A. ΕΥΦΟΡΒΟΣ trägt den kleinen ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ auf dem Arm.
   B. Mantelfigur.
2. Aus Nola. R. Rochette, *Monumens inédits* Taf. 71, 2. Overbeck, Bildwerke Taf. 13, 7.
   A. Abschied des ΑΙΑΣ und ΤΕΥΚΡΟΣ von ΤΕΛΑΜΟΝ und Periboia.
   B. ?
3. *Museo Gregoriano* II Taf. 60, 2. Gerhard, A. V. Taf. 189. Overbeck, Bildwerke Taf. 16, 16.
   A. Abschied des ΕΚΤΩΡ (ΚΑΛΟΣ) von (π)ΡΙΑΜΟΣ und ΕΚΑΒΗ.
   B. Drei Mantelfiguren.
4. *Museo Gregoriano* II Taf. 60, 3.
   A. Zwei Niken fliegen auf einen Kitharöden zu.
   B. Drei Mantelfiguren.
5. Gerhard, A. V. Taf. 165, 3. 4.
   A. Kampf des Theseus und Peirithoos gegen die Amazone.
   B. ?
6. *Museo Gregoriano* II Taf. 60, 1. Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. J.
   A. Eine Thrakerin schwingt das Beil gegen Orpheus.
   B. Zwei Thrakerinnen.
7. Aus Nola. Sammlung Stroganoff. *Compte-rendu* 1874 Taf. VII 1. 2. 3.
   A. Eine Frau mit kurzem Fell und zwei Speeren steht einem Jüngling gegenüber.
   B. Ein Mädchen gieſst einem Jüngling ein.
8. Aus Vulci. Gerhard, A. V. Taf. 218.[1]
   A. B. } Odysseus erscheint der Nausikaa und ihren Gefährtinnen.
9. *Monumenti* V Taf. 37. Welcker, Alte Denkmäler III Taf. 3, 1.
   A. ΜΕΛΕΛΟΣΑ und ΜΟΣΑΙΟΣ lauschen dem Harfenspiel der ΤΕΡΨΙΧΟΡΑ.
   B. Drei Mantelfiguren.
10. Aus Locri. Berlin 4052. *Annali* 1845 Taf. C. D.
    A. Ein Silen tanzt nach der Musik eines Hirten, der auf der Doppelflöte bläst.
    B. Zwei Jünglinge, von denen der eine ein groſses zusammengeschlagenes Gewand hält.

D. Amphora schlauchförmiger Gestalt (sog. Pelike. Form 42 F. 38 J.). Unten in der Regel Mäanderstreifen, oben Mäander, Eierstab oder Palmettenornament.

1. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 14. 15.[2]
   A. Eos und Kephalos.
   B. Zwei Jünglinge mit Stlengis.
2. Aus Etrurien. Froehner, *Les musées de France* Taf. 8.
   A. Dionysos legt sich den Panzer an. Ein Satyr hält ihm Helm und Thyrsos.
   B. Dionysos und eine Mänade.
3. Aus Nola. Arch. Ztg. 1865 Taf. 194.
   A. Kirke verwandelt einen Gefährten des Odysseus.
   B. Mantelfigur.
4. Arch. Ztg. 1865 Taf. 201.
   A. Herakles, gefesselt, wird von einem Äthiopen geführt.
   B. Mantelfigur.

1) Die Darstellung ist um das ganze Gefäfs herumgeführt und unten durch ein Eierstabornament abgegrenzt. Am Hals Epheuranke statt der üblichen Palmette.

2) Hinzuzufügen ist die Pelike *Monumenti* II Taf. 17. (A. ΣΕΜΡΕΗ übergiebt der ΑΡΙΑΓΝΗ den kleinen ΑΙΟΝΥΣΟΣ. B. Zwei Frauen.)

5. Arch. Ztg. 1845 Taf. 31, 1.
   A. Boreas verfolgt
   B. Oreithyia.
6. Arch. Ztg. 1845 Taf. 31, 2.
   A. Boreas verfolgt
   B. Oreithyia.
7. Aus Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 18.
   A. NIKE mit Schale und Kanne steht ΞΕVS (rückläufig geschr.) gegenüber vor einem Altar.
   B. Zwei Frauen.
8. *Museo Gregoriano* II Taf. 63, 2.
   A. NIKE reicht einem Krieger die Schale.
   B. Zwei Frauen mit Waffen, zwischen ihnen ein bärtiger Mann.
9. Aus Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 21.
   A. Erziehung des Dionysos.
   B. Ein Satyr und eine Mänade.
10. Millingen, *Ancient unedited monuments* Taf. 25.
   A. Dionysos kämpft gegen Ephialtes.
   B. Mantelfigur.
11. Roulez, *Choix de vases peints* Taf. 18.
   A. Nike schwebt auf einen Jüngling zu, der Doppelflöte bläst.
   B. Drei Mantelfiguren.
12. Aus Cumae. Neapel R. C. 117. Fiorelli, *Vasi Cumani* Taf. 17, 2.
   A. Eine Frau läfst einen Stab auf dem Finger balancieren. (Z)EV ΣΩTEP
   B. Eine Frau.
13. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 29.
   A. Ein Jüngling verfolgt ein Mädchen.
   B. Mantelfigur.
14. Berlin 2355. Overbeck, Bildwerke Taf. 2, 1.
   A. Ein Jüngling steht vor einer Sphinx.
   B. Ein Jüngling.
15. Aus Capua. Ermitage 1683. *Compte-rendu* 1872 Taf. V 3. 4. Minervini, *Monumenti inediti* Taf. 4.
   A. HOΣ verfolgt den Kephalos, rechts enteilt TIΘONOS.
   B. Drei Mantelfiguren.
16. Aus Nola. Ermitage 1678. *Compte-rendu* 1872 Taf. V 1. 2.
   A. Eos und Kephalos.
   B. Mantelfigur.
17. Aus Vulci. München 306. Lützow, Münchener Antiken Taf. 23. 24.
   A. Abschied eines Kriegers.
   B. Bärtiger Mann zwischen zwei Frauen.
18. Ermitage 1676. *Compte-rendu* 1868 S. 79.
   A. Zwei musicierende Mädchen und Eros.
   B. Mantelfigur.
19. Aus Cumae. Neapel R. C. 169. *Annali* 1865 Taf. H, 1.
   A. Artemis und Apollon stehen neben dem Omphalos, auf dem ein Rabe sitzt.
   B. Mantelfigur.
20. Aus Nola. Berlin 2354. Arch. Ztg. 1876 Taf. 11.
   A. Athena giebt einem Manne eine Weisung.
   B. Mantelfigur.

21. Aus Nola. *Monumenti* I Taf. 50 B.
    A. Ein Mann auf einem Kamel.
    B. Mantelfigur.
22. Aus Südrufsland. *Compte-rendu* 1875 Taf. IV 1. 2. 3.
    A. Satyr und Mänade.
    B. Eine Frau flieht vor einem bärtigen Manne.
23. Aus Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 22.[1]
    A. Waffentanz.
    B. Zwei Jünglinge.

E. Amphora mit Volutenhenkeln (Form 38 F. 49 J.).[2]

a. Mit Ornamenten am Hals.

1. Aus Nola. Berlin 2371.
    A. Eos und Kephalos.
    B. Abschied eines Jünglings.
2. Aus Unteritalien. Durand 410. R. Rochette, *Monumens inédits* Taf. 60. Overbeck, Bildwerke Taf. 27, 4.
    A. Aias und Kassandra.
    B. Nike giefst einem jugendlichen Krieger ein.

b. Mit bildlicher Darstellung am Hals.

1. Aus Ruvo. Neapel 2421. Schulz, Die Amazonenvase aus Ruvo.
    Am Hals: A. Peleus und Thetis.
    B. Liebesverfolgung.
    Am Bauch: A. B. } Kampf von Griechen und Amazonen.
2. Millingen, *Ancient unedited monuments* Taf. 20—24.
    Am Hals: A. Jagd auf eine Hirschkuh.
    B. Auszug des Triptolemos.
    Am Bauch: A. Auszug eines Kriegers.
    B. Kampf.
3. Aus Altamura. Brit. Mus. Heydemann, Gigantomachie auf Vasenbildern (VI. Hallisches Winckelmannsprogramm 1881).
    Am Hals: A. Auszug des Triptolemos.
    B. Ein Kitharöde wird durch zwei Niken bekränzt.
    Am Bauch: A. B. } Kampf der Götter und Giganten.
4. Aus Bologna. *Monumenti* X Taf. 54.
    Am Hals: A. B. } Liebesverfolgung.
    Am Bauch: A. Iliupersis.
    B. Viergespann.
5. Aus Bologna. *Monumenti* XI Taf. 14.
    Am Hals: A. Kampf der Kentauren und Lapithen.
    B. Herakles und Pholos.
    Am Bauch: A. B. } Iliupersis.

---

1) Die Darstellungen sind auf allen vier Seiten eingerahmt, eine Dekorationsart, welche für die Pelike selten verwendet ist. Als Beispiele aus älterer Zeit vergleiche Gerhard, A. V. Taf. 116 (A. Herakles und Hyllos. B. Argos Panoptes); 161 (A. Theseus und Minotauros. B. Mantelfiguren); *Annali* 1879 Taf. V (A. Komos. B. Entführung eines Mädchens); Campanari, *Descrizione dei vasi rinvenuti nei sepolcri dell' antica Veio* Taf. 4 (A. Auszug des Triptolemos. B. Mantelfiguren).

2) Die Dekorationsformen sind eingehend beschrieben von Michaelis, *Annali* 1860 S. 48 ff.

F. Schlanke Grabamphora (Form. 44 F.).

1. *Monumenti* X Tafel. 33.
   Am Hals: Jederseits ein Mädchen.
   Am Bauch: Hochzeitszug.
2. Aus Attika. Berlin 2372. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 58. 59.
   Am Hals: Jederseits ein Mädchen.
   Am Bauch: Hochzeitszug.
3. Aus Athen. Berlin 2374. *Monumenti* IV Taf. 24 *bis*.
   Am Hals: Jederseits ein Mädchen.
   Am Bauch: Jüngling im Frauengemach.

XI KELEBE (ANFORA A COLONNETTE)

Form 48 F. 53 J.

A. Auf dem äußeren Mündungsrand ein Streifen schwarzer Tierfiguren.

a. Die Darstellungen der Vorder- und Rückseite sind eingerahmt, in der Regel oben durch Eierstab-, an den Seiten durch Epheurankenornament.

1. Aus Bologna. *Monumenti* XI Taf. 19.
   A. Einführung des Herakles in den Olymp.
   B. Zwei Männer und zwei Frauen in Mänteln.
2. Aus Sicilien. München 748. Brunn-Lau Taf. 32, 1.
   A. Boreas und Oreithyia.
   B. Ein Mann zwischen zwei Frauen.
3. Moses, *Vases from the collection Englefield* Taf. 24.
   A. Komos.
   B ?

b. Die Darstellungen sind nicht eingerahmt.

1. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 18.
   A. Mänade zwischen zwei Satyrn.
   B. Drei Mantelfiguren.
2. *Museo Gregoriano* II Taf. 24, 1.
   A. Dionysos zwischen Satyrn und Mänaden.
   B. Drei Mantelfiguren.

B. Am äußeren Mündungsrand schwarz aufgemaltes Ornament, in der Regel Epheuranke.

a. Mit Darstellungen in Umrahmung.

1. Aus Vulci. Brit. Mus. 1276. Gerhard, A. V. Taf. 152, 3. 4.
   A. Boreas und Oreithyia.
   B. Drei Mantelfiguren.
2. Ermitage 1272. *Compte-rendu* 1873 Taf. V 1. 2.
   A. Herakles bei Pholos.
   B. Drei Mantelfiguren.
3. Aus Aegina. *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1841 N. 720.
   A. Ein Satyr und zwei Mänaden.
   B. Drei Mantelfiguren.
4. Aus Caere. *Museo Gregoriano* II Taf. 24, 2.
   A. Amazonenkampf.
   B. Drei Manteljünglinge.

5. Aus Agrigent. Politi, *Descrizione di due vasi fittili greco-siculi-agrigentini.*
   A. Abschied eines Jünglings.
   B. Drei Mantelfiguren.
6. Politi, *Illustrazione ad un vaso fittile rappresentante Cassandra e Aiace d'Oileo.*
   A. Liebesverfolgung.
   B. ?
7. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 8.
   A. Komos.
   B. Drei Mantelfiguren.
8. Aus Sicilien. Neapel 2412. *Museo Borbonico* III Taf. 53. *Élite céram.* I Taf. 45 a.
   A. Rückführung des Hephaistos. KΑΛΟS
   B. Vier Mantelfiguren.
9. *Gazette archéologique* 1875 Taf. 9. 1877 Taf. 18.
   A. Drei Mädchen stehen vor einem Manne mit Scepter.
   B. Eine geflügelte weibliche Figur läuft nach rechts. Links ein Mädchen und ein Mann mit Scepter.
10. Brit. Mus. 1269. Millingen, *Ancient unedited monuments* Taf. 14.
    A. Tod der Prokris.
    B. Drei Mantelfiguren.
11. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 24.
    A. Vier Satyrn.
    B. Drei Mantelfiguren.

b. Mit Darstellungen ohne Umrahmung.

1. Aus Agrigent. Politi, *Cinque vasi di premio* Taf. 6.
   A. Kaineus wird von den Kentauren in den Boden gestofsen. K(α)ΛOS.
   B. Drei Mantelfiguren.
2. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 40.
   A. Kentaurenkampf.
   B. ?
3. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 16. 17.
   A. Mänaden und Satyrn.
   B. Drei Mantelfiguren.
4. In Athen. Arch. Ztg. 1873 Taf. 14.
   A. Satyrn werden von Dionysos gezüchtigt.
   B. Drei Mantelfiguren.
5. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 12.
   A. Abschied eines Kriegers.
   B. Drei Mantelfiguren.
6. Ermitage 1872. Stephani, *Antiquités du Bosphore Cimmérien* Taf. 48, 4. 5.
   A. Zwei Mänaden.
   B. Eine Mänade.

XII OLLA (STAMNOS)

Form 39 F. 36 J.

A. Vorder- und Rückseite sind streng geschieden. Am Mündungsrand Eierstabornament. Die Darstellung ist oben durch Eierstab, unten meist durch einen Mäanderstreifen, selten durch Eierstab abgeschlossen.

1. Berlin 2403. Arch. Ztg. 1883 Taf. 17 (Fragment).
   Kentaurenkampf.

2. Aus S. Agata de' Goti. Neapel 3089. Millingen, *Peintures de vases* Taf. 33. 34.
   A. Herakles befreit ΔΑΙΑΝΕΙΡΑ (rückläufig geschrieben) aus den Händen des Kentauren ΔΕΞΑΜΕΝΟΣ (rückläufig geschr.). Links steht ΟΙΝΕΥΣ.
   B. ΠΥΛΑΔΕΣ zwischen zwei Frauen.
3. Aus Caere. *Monumenti* IX Taf. 53.
   A. Opfer des ΑΙΟΜΕΔΕΣ in Gegenwart des Apollon (ΛΠΙΛΟΝ).
   B. Opferscene in ähnlicher Ausführung.
4. Aus Caere. Brit. Mus. 805. Gerhard, A. V. Taf. 155.
   A. Opfer des ΑΙΟΜΕΔΕΣ.
   B. Drei Jünglinge, von denen einer eine Leier trügt.
5. Aus Caere. Brit. Mus. 804. Gerhard, A. V. Taf. 155.
   A. Opfer des APXENAVTHS.
   B. Drei Jünglinge, einer mit Leier.
6. *Monumenti* VI Taf. 8.[1]
   A. Verwundung des ΦΙΛΟΚΤΕΤΕΣ.
   B. Vier Männer in Mänteln.
7. Gerhard, A. V. Taf. 290.
   A. Ein Jüngling reicht einem bärtigen Manne einen Hasen.
   B. Roſsführung.
8. Gerhard, A. V. Taf. 162, 1. 2.
   A. Theseus kämpft gegen den Stier.
   B. Drei Mantelfiguren.
9. Aus Vulci. Brit. Mus. 754. Gerhard, A. V. Taf. 163.
   A. ΘΕSVS kämpft gegen die berittene Amazone. ΕΠΙΜΕΛΕS ΚΑΛΟS
   B. Zwei Mädchen eilen auf SINIS zu.
10. Louvre. Campana Ser. IV 53. *Annali* 1867 Taf. F.
   A. Amazonenkampf.
   B. Drei Frauen in Mänteln.
11. *Museo Gregoriano* II Taf. 18, 1. Gerhard, A. V. Taf. 164.
   A. Amazonenkampf.
   B. Ein Mann in thrakischem Kostüm[2] zwischen zwei Frauen.
12. *Museo Gregoriano* II Taf. 20, 2.
   A. Amazonenkampf.
   B. Drei Mantelfiguren.
13. *Museo Gregoriano* II Taf. 21, 2.
   A.
   B. } Sechs Mänaden.
14. *Museo Gregoriano* II Taf. 22, 1.
   A. Verfolgung des Troilos.
   B. Drei Mantelfiguren.
15. *Museo Gregoriano* II Taf. 22, 2.
   A. Ein Jüngling mit Leier wird von zwei Niken bekränzt.
   B. Drei Mantelfiguren.
16. Aus Perugia. *Annali* 1858 Taf. Q.
   A. Überbringung der Waffen an Achilleus.
   B. Abschied eines Jünglings.

1) Vgl. die in gleichem Stil ausgeführte Vase aus Tarent, Brit. Mus. 804*, R. Rochette, *Peintures antiques* Taf. 6, Arch. Ztg. V S. 155 mit der Inschrift ΦΙΛΟSKET(ες).

2) Vgl. die Thraker auf dem Krater XIV A, b, 3.

17. Museum Biscari in Catania. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 39, 2.[1]
    A. Auszug eines Jünglings.
    B. Drei Mantelfiguren.
18. Aus Vulci. München 349. Lützow, Münchener Antiken Taf. 35. 36.
    A. Drei nackte Frauen bei der Toilette. ΚΑΛΟΣ ΠΟΛΕΜΑΝ
    B. Drei Frauen in Mänteln.
19. Aus Etrurien. München 386. Gerhard, A. V. Taf. 81, genauer abgebildet bei Brunn-Lau Taf. 28.
    A. Opfernde Niken. ΚΑΛΟΣ ΚΑΛΕ
    B. Ein Mann zwischen zwei Frauen.
20. Aus Vulci. München 296. Lützow, Münchener Antiken Taf. 11. 12.
    A. Komos.
    B. Drei Mantelfiguren.
21. Aus Etrurien. München 382. Brunn-Lau Taf. 27. Lützow, Münchener Antiken Taf. 5. 6.
    A. Abschied eines Kriegers. ΚΑΛΟΣ ΚΑΛΕ
    B. Drei Mantelfiguren.
22. Ermitage 1428. *Compte-rendu* 1873 Taf. V 3. 4.
    A. Abschied eines Kriegers. ΚΑΛΕ
    B. Drei Mantelfiguren.
23. Gerhard, A. V. Taf. 79.[2]
    A. ΗΕΟΣ auf dem Viergespann.
    B. Frau (ΚΑΛΕ) zwischen zwei Satyrn.
24. Gerhard, A. V. Taf. 80.
    A. ΗΕΟΣ auf dem Viergespann.
    B. Mänade zwischen zwei Satyrn.
25. Brit. Mus. 765. Gerhard, A. V. Taf. 243.
    A. Zwei Frauen schmücken Stiere zum Opfer. ΠΟΛΥΑΝΟΤΟΣ ΕΛΡΑΨΕΝ
    B. Zwei Männer und zwei Frauen.

B. Altertümliche plumpe Form, die Darstellung eingerahmt.

1. Aus Vulci. Gerhard, A. V. Taf. 75. 76.
    A. Auszug des Triptolemos.
    B. Frau auf einem Viergespann, von Apollon begleitet.

C. Umlaufende Darstellung in zwei Streifen.

1. *Museo Gregoriano* II Taf. 19.
    Oberer Streifen: Abschied eines Kriegers (?).
    Unterer Streifen: Liebesraub.

XIII HYDRIA

Form 41 F. 34 J.

A. Die Darstellung ist wie ein Band über die Schulter des Gefäfses hinübergelegt.

a. Oben einfaches, unten doppeltes Palmettenornament.

1. Aus Capua. *Monumenti* IX Taf. 28.
    Apollon in Liebesverfolgung ΚΑ(λ)ΟΣ ΚΑΛΕ

1) Auch die bei Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 39, 1 veröffentlichte Vase aus Kamarina (A. Abschied eines Kriegers, B. Drei Mantelfiguren), welche im Text wohl irrtümlich als Hydria bezeichnet ist, scheint hierher zu gehören.

2) N. 20—22 sind von schlankerer Form (37 J.) als die übrigen. Bei N. 22 ist das Bild oben durch Epheu zweig-, unten durch Eierstabornament begrenzt.

2. Aus Vulci. Berlin 2388. Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. 17. 18.
Apollon und Musen.
3. Aus Vulci. *Museo Gregoriano* II Taf. 15, 2.
Apollon und Musen.
4. Aus Cumae. Neapel R. C. 157. Fiorelli, *Vasi Cumani* Taf. 6 (Fragment).
Sonnenaufgang.
5. Aus Unteritalien. Museum zu Braunschweig. Arch. Ztg. 1881. Taf. 15 (Fragment).
Musicierende Frauen. ΚΑΛΟΣ ΕΥΦΗΜΙΑ ΚΛΕΟΔ(ο)ΞΑ ΛΕΡΟΣ ΚΛΛΕ ΛΕΟΦΩΝΙ(α) ΦΑΝΟΔΙΚΗ
6. 7. Fragmente. Ebenda. Arch. Ztg. 1881 Taf. 16.
Frauen bei häuslicher Arbeit.
8. Aus Vulci. Noël Des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques* III Taf. 39.
ΜΕΝΕΛΕΟS wird durch Aphrodite an der Verfolgung der ΗΕΛΕΝΕ gehindert. Rechts ΑΝΤΙΟΠΕ auf eine Frau zueilend, links ΑΠΟΛΛΟΝ und zwei Mädchen.

b. Oben einfacher Palmettenstreifen, unten Blattornament.

1. *Museo Gregoriano* II Taf. 13.
Satyrn rauben dem schlafenden Herakles die Waffen.
2. Aus Athen. Millingen, *Ancient unedited monuments* Taf. 15. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 38.
Phineus wird durch die Boreaden von den Harpyien befreit.

B. Darstellung in zwei Reihen auf der Schulter und am Bauch der Hydria, mit gleichem Ornament wie A a.

1. Aus Ruvo. Neapel 3241. *Museo Borbonico* VI Taf. 5. 6. Arch. Ztg. 1856. Taf. 89.
Oberer Streifen: Hippolyte reicht Herakles den Gürtel. Ringsum Gefährten des Herakles und Amazonen.
Unterer Streifen: Dionysos und Ariadne zwischen Satyrn und Mänaden.
*2. Aus Nola. Gerhard, A. V. Taf. 153. 154.
Oberer Streifen: Satyrn und Mänaden.
Unterer Streifen: Bestrafung des Amykos (?).
*3. Aus Paestum. Neapel 2899. Dubois-Maisonneuve, *Introduction* Taf. 72.
Oberer Streifen: Ein Jüngling und ein Mädchen umgeben eine Frau, welche auf einem mit Kranz und Binde geschmückten Hügel sitzt. Vor demselben steht eine Stele, neben welcher die Inschrift ΚΑΛΕ ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ. Rechts sitzt ein Mann auf einer Erhöhung, vor ihm steht ein Mädchen mit Kasten. Dazwischen die Inschrift ΟΔΥΣΣΕΥΣ.
Unterer Streifen: Frauen und Jünglinge.

C. Die Darstellung ist zwischen den beiden Seitenhenkeln über den Bauch der Hydria hinübergelegt.

Am Mündungsrand Eierstab, oberhalb des Bildes in der Regel Palmetten- oder Streifenornament, unten meist Mäander.[1]

1. Aus Chiusi. Gerhard, A. V. Taf. 151.
Geburt des Erichthonios. ΟΙΝΑΝΘΕ ΚΑΛΕ
2. Aus Nola. Arch. Ztg. 1868 Taf. 3.
Orpheus unter den Thrakern.

---

1) Ältestes Beispiel dieser Gattung: Berlin 2179. Gerhard, Etruskische und campanische Vasenbilder Taf. 6. 7 (Ariadne auf Naxos).

3. Aus Nola. Neapel 3139. *Museo Borbonico* V Taf. 35, 3.[1]
   Boreas und Oreithyia.
4. Aus Capua. *Monumenti* IX Taf. 17.
   Boreas und Oreithyia.
5. *Monumenti* III Taf. 54.
   Auszug des AMΦIAPEOS (rückläufig geschr.).
6. Aus Nola. Gerhard, A. V. Taf. 80.
   Artemis und Leto spenden dem Leier spielenden Apollon ein Trankopfer, links Hermes.
7. Aus Nola. Gerhard, A. V. Taf. 29.
   Ähnliche Darstellung.
8. Aus Capua. *Monumenti* IX Taf. 17.
   Ähnliche Darstellung.
9. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 19.
   Apollon und drei Musen.
10. Aus Nola. Neapel 3143. *Monumenti* VIII Taf. 43, 2.
    Bekränzung des Thamyris.
11. Aus Nola. Panofka, Verlegene Mythen Taf. 5.
    Hermes zwischen zwei Frauen.
12. Aus Nola. Berlin 2381. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 49.
    Nike eingiefsend zwischen zwei Frauen.
13. Aus Nola. Neapel 3167. *Museo Borbonico* I Taf. 35. Millingen, *Peintures de vases* Taf. 60.
    Drei Frauen, die eine trägt einen Eros auf dem Arm.
14. R. Rochette, *Monumens inédits* Taf. 10.
    Liebesverfolgung. KAΛOΣ
15. Ermitage 1627. *Compte-rendu* 1872 S. 143.
    Eros in Liebesverfolgung.
16. Aus Capua. *Gazette archéologique* 1879 Taf. 23.
    Frauen bei der Toilette.
17. Aus Vulci. Berlin 2382. Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. 28.
    Drei Frauen in häuslicher Beschäftigung. MASOS KAIOΣ (κ)AIE
18. Aus Taman. Ermitage 1931. *Compte-rendu* 1865 Taf. 4, 3. 4.[2]
    Frauen bei der Toilette.
19. Aus Vulci. Roulez, *Choix de vases peints* Taf. 1.[3]
    Zeus wird von Nike bekränzt, rechts Hera, links Hermes.
20. Minervini, *Bullettino archeologico Italiano* I Taf. 6.
    Silen übergiebt den kleinen Dionysos einer Mänade.
21. Berlin 2380. Arch. Ztg. 1867 Taf. 222. 1884 Taf. 13.
    Orestes in Delphi.
22. Aus Nola. Arch. Ztg. 1845 Taf. 29, 2.
    Parisurteil (?).
23. Aus Nola. Gargiulo, *Raccolta* Taf. 125.
    Zwei Frauen am Brunnen.
24. Aus Nola. Berlin 2394. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 55, 1. 2.
    Zwei Mädchen beim Schaukelspiel.
25. Aus Sicilien. Benndorf, Griechische und sicilische Vasenbilder Taf. 32, 2.
    Eine Dienerin bringt ihrer Herrin ein Schmuckkästchen.

---

1) Bei N. 1, 2 und 3 am Mündungsrand Strichornament, oberhalb des Bildes bei 1 und 2 die altertümliche Epheuranke (bei 1 schwarz aufgemalt), bei 3 Strichornament.

2) Oberhalb des Bildes das dem glockenförmigen Krater eigentümliche Lorberblattornament.

3) Die Gefäfsform und die Ornamente sind weniger entwickelt als bei den übrigen Exemplaren.

26. Aus Nola. Panofka, *Musée Blacas* Taf. 22 B.
ΠΕΙΘΟ und ΙΜΕΡΟΣ
27. Aus Nola. *Bullettino Napoletano* III Taf. 1.
Drei Frauen in häuslicher Beschäftigung.
28. Berlin 2385. *Annali* 1844 Taf. K.
Zwei Frauen in häuslicher Beschäftigung.
29. Aus Nola. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 34.
Zwei Frauen in häuslicher Beschäftigung.
30. Arch. Ztg. 1871 Taf. 56, 3.
Zwei Frauen beim Morraspiel.
31. Aus Capua. *Bullettino Napoletano* VI Taf. 2, 5. 6.
Eine Frau gießt einem Jüngling ein, welcher eine Leier trägt.
*32. Aus Capua. Minervini, *Monumenti inediti* Tafel. 15.
Frauen werden von Eroten geschmückt.

D. Die Darstellung läuft über und unter den Seitenhenkeln um das ganze Gefäfs herum.[1]

Oben Blattornament, unten Mäander.

1. Aus Nola. *Monumenti* I Taf. 6. Overbeck, Bildwerke Taf. 31, 2.
Odysseus und Nausikaa.
2. Jahn, Archaeologische Beiträge Taf. 11.
Frauen bringen Schmuckgegenstände und Hausgerät aus einem Schiff. Zwischen ihnen sitzt ein bärtiger Mann.
*3. Aus Nola. *Monumenti* I Taf. 4.
Auszug des Triptolemos. ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ ΔΗΜΗΤΗΡ ΕΚΑΤΗ

XIV KRATER

A. Kelchförmige Gestalt (Form 40 F. 56 J.).

a. Mit grofsfigurigen Darstellungen, welche, in Vorder- und Rückseite geteilt, die ganze Fläche des Gefäfses einnehmen; unten Mäander, oben Palmetten- oder Blattornament.

1. Politi, *Due parole su tre vasi fittili.*
A. Ein gerüsteter Jüngling steht einer gerüsteten Amazone gegenüber.
B. Ein Mädchen schenkt einem bärtigen Manne ein.
2. *Annali* 1876 Taf. F.
A. ΑΛΚ(ανδ)ΡΑ führt den ΠΕΛΙΑΣ an der Hand.
B. Weibliche Figur.
3. Millingen, *Peintures de vases* Taf. 49. Overbeck, Bildwerke Taf. 22, 8.
A. Verwundung des Philoktetes.
B. Kampf des ΑΧΙΛΛΕΥΣ und Memnon.
4. Ermitage 1274. *Compte-rendu* 1867 Taf. 6.
A. Einem Satyr, welcher sich rüstet, steht eine Mänade gegenüber.
B. Dionysos kämpft gegen Enkelados. ΚΑΛΟΣ
5. Ermitage 1636. *Compte-rendu* 1868 Taf. 6.
A. Opferscene.
B. Mänade zwischen zwei Satyrn.
6. Ermitage 1271. *Compte-rendu* 1874 Taf. 5. 6.
A. Auszug eines Kriegers.
B. Abschied eines Jünglings.

1) Älteste Beispiele dieser Gattung die beiden S. 11 Anm. 2 besprochenen Hydrien Panofka, *Musée Blacas* Taf. 13—15 und Gerhard, A. V. Taf. 50. 51.

7. Ermitage 1356. *Compte-rendu* 1875 Taf. 5, 4. 5.
   A. Kitharödensieg.
   B. Zwei Mantelfiguren.
8. Ermitage 1673. *Compte-rendu* 1872 Taf. IV 3. 4.
   A. Eos und Kephalos. ΚΑΛΕ ΚΑΛΟΣ
   B. Drei Mantelfiguren.
9. Aus Vulci. Gerhard, A. V. Taf. 158.
   A. AIOPA reicht dem ΘESEVS die Schale.
   B. Frau und zwei Jünglinge.
10. Gerhard, A. V. Taf. 304.
   A. B. Vier Mädchen lauschen der Musik einer Flötenspielerin.

*11. Aus Chiusi. Noël Des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques* Taf. 14.
   A. Theseus kämpft gegen Prokrustes.
   B. Theseus kämpft gegen die krommyonische Sau.

b. Die Darstellung ist in zwei Streifen geteilt und läuft um das ganze Gefäfs herum. Ornamente wie bei a.

1. Aus Agrigent. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 1—3.
   Oberer Streifen: Raub der Leukippiden.
   Unterer Streifen: Mänaden von Satyrn verfolgt.
2. Aus Agrigent. Politi, *Descrizione di due vasi fittili greco-sicoli-agrigentini.*
   Oberer Streifen: A. Nike gieſst einem Jüngling ein.
   B. Mädchen gieſst einem Jüngling ein.
   Unterer Streifen: A. Mädchen gieſst einem Jüngling ein.
   B. Mädchen und Jüngling.
3. Aus Paestum. Neapel 2889. *Museo Borbonico* IX Taf. 12. Overbeck, Bildwerke Taf. 16, 18.
   Oberer Streifen: Orpheus unter den Thrakern.
   Unterer Streifen: Sechs laufende bewaffnete Thrakerinnen.
4. Wien. Arch. Ztg. 1883 Taf. 18; vgl. Inghirami, *Vasi fittili* Taf. 14.
   Oberer Streifen: Kentaurenkampf. ΠEPIOOS
   Unterer Streifen: Poseidon in Liebesverfolgung.

c. Die Darstellung ist etagenförmig in mehreren nicht durch Ornament getrennten Figurenreihen angeordnet. Ornamente: Palmette, Eierstab, Mäander.

1. Im Louvre. Aus Orvieto. *Monumenti* XI Taf. 38—40.
   A. Versammlung der Argonauten.
   B. Tötung der Niobiden.
2. In London. Aus S. Agata de' Goti. Panofka, *Musée Blacas* Taf. 17. 18.
   Sonnenaufgang.

B. Glockenförmiger Krater (sog. Oxybaphon. Form 49 F. 54 J.).

Die Darstellung ist streng in Vorder- und Rückseite getrennt. Als Ornament wird typisch oben Lorberzweig, unten Mäanderstreifen verwendet.[1]

1. Aus Caere. Ermitage 1680. *Compte-rendu* 1866 Taf. 6. *Monumenti* VIII Taf. 44.
   A. ΘESEVS und ΦOPBAS kämpfen gegen die berittene Amazone (MEVOSA).
   B. Ein bärtiger Mann zwischen zwei Frauen.

1) Vgl. Klein, Euphronios S. 52 f. Ähnliche Form haben die etwa aus der Mitte des fünften Jahrhunderts stammenden Vasen Politi, *Cinque vasi di premio* Taf. 2. 3 (A. Dionysos und Mänade. B. Komos) und 6. 7 (A. Auszug des Triptolemos. B. Eos und Thetis bitten Zeus um das Leben ihrer Söhne). Doch sind die Henkel noch unentwickelt, wie beim sog. Kalathos, gebildet. Vgl. auch Berlin 4028.

2. Millin, *Peintures des vases* I Taf. 8.
   A. Opferscene.
   B. ?
3. Aus Paestum. Neapel 3154. *Museo Borbonico* IV Taf. 5, 2. 3.
   A. Nike schwebt auf einen gerüsteten Jüngling zu.
   B. Drei Mantelfiguren.
4. *Annali* 1860 Taf. J. K.
   A. ΝΕΟΠΤΟΛΕΜΟS zwischen ΛΥ(κ)ΟΜΕΔΕS und ΔΑΙΔ(αμια).
   B. Drei Mantelfiguren.
5. Aus Unteritalien. Brunn, Supplement zu den Studien über den Bilderkreis von Eleusis von C. Strube Taf. 3.
   A. ΠΕΡSΩΦΑΤΑ steigt vor ΗΡΜΕS, ΗΚΑΤΕ und ΔΕΜΕΤΕΡ aus der Erde auf.
   B. Mädchen mit Kanne zwischen zwei Männern in Mänteln.
6. Aus Agrigent. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 71. Jahn, Kottabos auf Vasenbildern (Philologus XXVI S. 201 ff.) Taf. 4, 2.
   A. ΚΛΕΟΦΑΜ . . . und ΔΕΜΕΤΡΙΟS (rückläufig geschr.) sind auf Klinen gelagert. Daneben steht ΚΛΕΟΦΟΝΙS (rückläufig geschr.) und bläst auf der Doppelflöte.
   B. Drei Mantelfiguren.
7. Berlin 2401. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße Taf. 18, 4. 5.[1]
   A. Terpsichore (ΤΕΡΣΕΙΧΟΡΗS) sitzt Leier spielend zwischen ΑΠΟΛΛΩΝ und ΚΛΕΙΩ.
   B. Drei Mantelfiguren.
8. Aus Nola. Panofka, *Cabinet Pourtalès* Taf. 27.
   A. ΗΡΜΕ(c) mit dem kleinen ΟΙΩΝVSΩS zwischen ΜΑΙΝΑS und einer Frau mit Rebzweig (. . OVS).
   B. Drei Mantelfiguren.
9. Aus Nola. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 6. 7.
   A. ΜΑΡΣVΑΣ und ΚΩΜΩΙΔΙΑ gehen dem ΔΙΟΝVΣΟΣ und ΗΦΑΙΣΤΟΣ voran.
   B. Drei Mantelfiguren.
10. Millingen, *Vases Coghill* Taf. 19.
    A. ΚΩΜΟΣ und ΓΑΛΗΝΗ musicierend zwischen ΕVΟΙΛ und ΔΙΟΝVΣΟS.
    B. Drei Mantelfiguren.
11. Aus Gnathia. *Bullettino Napoletano* V Taf. 4.
    A. Satyr und Mänade bei einer Herme.
    B. Drei Mantelfiguren.
12. *Bullettino Napoletano* N. S. VII Taf. 11.
    A. Drei Satyrn spielen mit einer Maus.
    B. Drei Mantelfiguren.
13. Aus Apulien. *Bullettino Napoletano* III Taf. 4.
    A. Argos wird von Hermes getötet.
    B. Drei Mantelfiguren.
14. Aus Capua. *Gazette archéologique* 1879 Taf. 15.
    A. Dionysos mit zwei Satyrn und einer Mänade.
    B. Drei Mantelfiguren.
15. Aus Cumae. Neapel R. C. 180. *Annali* 1865 Taf. H 2.
    A. Theseus und Sinis.
    B. Zwei Mantelfiguren.

1) 'Form N. 40' bei Furtwängler ist Druckfehler für 'Form N. 49'.

16. Aus Cumae. *Bullettino Napoletano* I Taf. 1.
    A. ΕΩΣ verfolgt den ΚΕΦΑΛΟΣ, links enteilt ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ.
    B. Drei Mantelfiguren.
17. Aus Cumae. *Bullettino Napoletano* I Taf. 2.
    A. Auszug des Triptolemos. ΚΑΛΕ ΚΑΛΟΣ
    B. Drei Mantelfiguren.
18. Aus Gnathia. Kekulé, Ein griechisches Vasengemälde im akademischen Kunstmuseum zu Bonn.
    A. Leda findet das Ei.
    B. Drei Mantelfiguren.
19. Aus dem Piraeus. Arch. Ztg. 1880 Taf. 16.
    (Fragment.) Bakchische Siegesfeier.
20. *Museo Gregoriano* II Taf. 25, 1.
    A. Ein Jüngling kämpft gegen einen Kentauren.
    B. Drei Mantelfiguren.
21. *Museo Gregoriano* II Taf. 25, 2.
    A. Zweikampf.
    B. Drei Mantelfiguren.
22. Aus Bologna. *Annali* 1881 Taf. F. G.
    A. Perseus versteinert den Polydektes mit dem Gorgonenhaupt.
    B. Ein Mann im Mantel steht einem versteinerten Krieger gegenüber.
23. *Monumenti* XI Taf. 42.
    A. Tod des ΑΚΤΑΙΟΝ. Rechts steht ΑΡΤΕΜΙΣ. Von links kommt ΛΥΣΑ herbei, hinter ihr steht Zeus (ΔΙΟΣ).
    B. Drei Mantelfiguren.
24. Millingen, *Ancient unedited monuments* Taf. 18.
    A. ΑΚΤΑΩΝ sitzt zwischen ΤΥΔΕΥΣ, (θ)ΗΣΕΥΣ und ΚΛΣΤΟΡ.
    B. ?
25. Aus Nola. *Élite céramographique* II Taf. 26
    A. Siegesfeier des Apollon.
    B. ?

XV FUSSLOSER KRATER (SOG. DEINOS)

Form 82 J.

1. *Monumenti* I Taf. 38. Overbeck, Bildwerke Taf. 8, 7.
   Liebesverfolgung des Peleus. ΓΗΛ(ευς) ΘΕΤΙΣ ΝΑΩ ΨΑΜΑΘΗ ΚΥΜΑΤΟΛΗΓΗ ΜΕΛΙΤΗ ΣΓΕΩ +ΛΑΥΧΕ ΚΥΜΑΟΟΗ

*2. Aus Agrigent. Gerhard, A. V. 329. 330.
   Amazonenschlacht. ΘΕΣΕΥΣ ΓΕΡΙΘΟΣ ΦΟΡΒΑΣ ΑΚΑΜΑΣ (rückl.) ΜΕΝ(εσθε)ΥΣ (ἀ)ΝΔΡΟΜΑΧΕ ΗΙΓΓΟΛΥΤΕ (rückl.) . . . ΣΟΕ

Darstellung in zwei Streifen.

1. Aus Vulci. Noël Des Vergers, *l'Étrurie et les Étrusques* III Taf. 32—36.
   Oberer Streifen: A. Theseus kämpft mit dem Stier.
   B. Zweikampf.
   Unterer Streifen: Kampf der Lapithen und Kentauren.

XVI SOG. KALATHOS

Form 86 J.

1. Aus Athen. Stackelberg, Gräber der Hellenen Taf. 33.
   Sechs Frauen in häuslicher Beschäftigung.

XVII RHYTON

1. O. Jahn. Archaeologische Beiträge Taf. II 1.
   Drei Mädchen fliehen zu zwei bärtigen Männern.
2. Aus Unteritalien. München 862. Brunn-Lau Taf. 44, 1.
   Eine Frau mit Schale steht einem bärtigen Manne gegenüber.

DEPT OF CLASS
ARCHAEOLOGY
OXFORD